中国文库

·艺术类·

中国书法史

先秦·秦代卷

丛文俊 著

江苏教育出版社

VISIT…

LANZAROTE Caliente.com

中国文库

中国文库
艺术类

中国书法史

（先秦·秦代卷）

丛文俊 著

江苏教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国书法史．先秦·秦代卷/丛文俊著．—南京：江苏教育出版社，2007.9
（中国文库）
ISBN 978-7-5343-8661-9

Ⅰ．中… Ⅱ．丛… Ⅲ．①书法—美术史—中国—先秦时代②书法—美术史—中国—秦代 Ⅳ．J292-09

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第155569号

责任编辑：胡新群　徐金平
整体设计：翁　涌　李　梅
责任印制：董文权

中国书法史
Zhongguo Shufa Shi
丛文俊　华人德　刘　涛　朱关田
曹宝麟　黄　惇　刘　恒　著

江苏教育出版社出版
http://www.1088.com.cn
南京市马家街31号　邮编：210009
三河市宏达印刷有限公司印刷　　新华书店总店北京发行所经销
2007年9月第1版　　2007年9月第1次印刷
开本：880毫米×1230毫米　1/32　印张：101.5
字数：2651千字　印数：1—4500
ISBN 978-7-5343-8661-9
定价：182.00元（全七册）

"中国文库"出版前言

"中国文库"主要收选20世纪以来我国出版的哲学社会科学研究、文学艺术创作、科学文化普及等方面的优秀著作和译著。这些著作和译著，对我国百余年来的政治、经济、文化和社会的发展产生过重大积极的影响，至今仍具有重要价值，是中国读者必读、必备的经典性、工具性名著。

大凡名著，均是每一时代震撼智慧的学论、启迪民智的典籍、打动心灵的作品，是时代和民族文化的瑰宝，均应功在当时、利在千秋、传之久远。"中国文库"收集百余年来的名著分类出版，便是以新世纪的历史视野和现实视角，对20世纪出版业绩的宏观回顾，对未来出版事业的积极开拓，为中国先进文化的建设，为实现中华民族的伟大复兴做出贡献。

大凡名著，总是生命不老，且历久弥新、常温常新的好书。中国人有"万卷藏书宜子弟"的优良传统，更有当前建设学习型社会的时代要求，中华大地读书热潮空前高涨。"中国文库"选辑名著奉献广大读者，便是以新世纪出版人的社会责任心和历史使命感，帮助更多读者坐拥百城，与睿智的专家学者对话，以此获得丰富学养，实现人的全面发展。

为此，我们坚持以"三个代表"重要思想为统领，坚持贯彻"百花齐放、百家争鸣"的方针，坚持按照"贴近实际、贴近生活、贴近群众"的要求，以登高望远、海纳百川的广阔视野，披沙拣金、露抄雪纂的刻苦精神，精益求精、探赜索隐的严谨态度，投入到这项规模宏大的出版工程中来。

“中国文库”所收书籍分列于8个类别，即：(1)哲学社会科学类(哲学社会科学各门类学术著作)；(2)史学类(通史及专史)；(3)文学类(文学作品及文学理论著作)；(4)艺术类(艺术作品及艺术理论著作)；(5)科学技术类(科技史、科技人物传记、科普读物等)；(6)综合·普及类(教育、大众文化、少儿读物和工具书等)；(7)汉译学术名著类(著名的外国学术著作汉译本)；(8)汉译文学名著类(著名的外国文学作品汉译本)。计划出版1000种，自2004年起出版，每年出版1至2辑，每辑约100种。

“中国文库”所收书籍，有少量品种因技术原因需要重新排版，版式有所调整，大多数品种则保留了原有版式。一套文库，千种书籍，庄谐雅俗有异，版式整齐划一未必合适。况且，版式设计也是书籍形态的审美对象之一，读者在摄取知识、欣赏作品的同时，还能看到各个出版机构不同时期版式设计的风格特色，也是留给读者们的一点乐趣。

“中国文库”由中国出版集团发起并组织实施。收选书目以中国出版集团所属出版机构出版的书籍为主要基础，逐步邀约其他出版机构参与，共襄盛举。书目由“中国文库”编辑委员会审定，中国出版集团与各有关出版机构按照集约化的原则集中出版经营。编辑委员会特别邀请了我国出版界德高望重的老专家、领导同志担任顾问，以确保我们的事业继往开来，高质量地进行下去。

“中国文库”，顾名思义，所收书籍应当是能够代表中国出版业水平的精品。我们希望将所有可以代表中国出版业水平的精品尽收其中，但这需要全国出版业同行们的鼎力支持和编辑委员会自身的努力。这是中国出版人的一项共同事业。我们相信，只要我们志存高远且持之以恒，这项事业就一定能持续地进行下去，并将不断地发展壮大。

“中国文库”编辑委员会

“中国文库”第三辑
编辑委员会

顾　问

（按姓名笔画为序）

于友先　邬书林　刘　杲　许力以　杜导正　李从军　李东生

杨牧之　宋木文　张小影　柳斌杰　徐惟诚　龚心瀚

主　任：聂震宁

副主任：刘伯根

委　员

（按姓名笔画为序）

王之江　王　琦　王瑞书　边彦军　吕建华　刘玉山　刘国辉

刘健屏　李　岩　李保平　李　峰　杨　才　杨　耕　杨德炎

吴江江　吴希曾　吴尚之　吴　斌　何林夏　汪继祥　宋一夫

宋焕起　张伟民　张　琦　陈　鹏　胡守文　俞晓群　祝君波

贺圣遂　贺耀敏　栾世禄　黄书元　曹　铁　龚　莉　惠西平

程大利　焦国瑛　解　伟　薛炎文

“中国文库”第三辑编辑委员会办公室

主　任：刘伯根

副主任：刘国辉　宋焕起

成　员：（按姓名笔画为序）

于殿利　刘晓东　李红强　汪家明　林　阳

徐　俊　潘凯雄

出版编务组：

李红强　仵永成　蔡增裕　谢仲礼　乔先彪

仝冠军

《中国书法史》编撰工作委员会

顾　问：沈　鹏

主　任：张胜勇

副主任：朱关田

委　员：（按姓氏笔画顺序排列）

丛文俊　白谦慎　朱关田　华人德　刘　恒

刘　涛　张胜勇　徐宗文　黄　惇　曹宝麟

《中国书法史》各卷编撰分工

丛文俊　先秦·秦代卷

华人德　两汉卷

刘　涛　魏晋南北朝卷

朱关田　隋唐五代卷

曹宝麟　宋辽金卷

黄　惇　元明卷

刘　恒　清代卷

目 录

中国书法史总论／1

引　言／1

第一节　书法史与书法艺术的传统／4

第二节　古代书法理论的基本结构／18

第三节　前期书法史／52

第四节　后期书法史／70

概　述／93

第一章　汉字形体与书法美／109

第一节　远古刻画符号与汉字的产生／109

第二节　汉字形体的构成方式／116

第三节　书法美的字形基础／119

第四节　书体演进与书法的发展／123

第二章　商代书法/129
第一节　商代宗教政治、文化与社会生活/129
第二节　象形装饰文字/133
第三节　甲骨文书法/144
第四节　墨迹、铭功金文及其他/163

第三章　西周书法/175
第一节　周文化和礼乐秩序/175
第二节　“篆引”形式的发现与大篆书体的形成/182
第三节　大篆书体的典范美/187
第四节　王者之雅与四方之风/193
第五节　西周甲骨文与墨迹/208

第四章　春秋战国时期东南各诸侯国书法/217
第一节　平王东迁与礼崩乐坏/217
第二节　楚风与长江流域的书体革新/223
第三节　齐风与黄河下游各诸侯国的书体革新/238
第四节　中原及北地各诸侯国的书体革新/245
第五节　东南文化与鸟凤龙虫书/256
第六节　古文蝌斗/282
第七节　刻款金文草体及其他/298

第五章　春秋战国时期的秦国书法/317
第一节　《史籀篇》与金文大篆/317
第二节　刻石大篆书法/326
第三节　草体篆文书法/332
第四节　简牍墨迹与秦文隶变/339

第六章　秦代书法/363
第一节　秦代文化与“书同文字”/363
第二节　秦书八体/368
第三节　秦代书家与刻石书法/376
第四节　秦代权量诏铭书法及其他/385

第七章　先秦文字与书法教育/401
第一节　先秦学校与教育略说/401
第二节　从《周礼》的“道艺”之教到孔子私学的“游于艺”/405
第三节　《史籀篇》与《仓颉篇》等字书所反映的周秦文字教育措施/410
第四节　先秦职业技能教育/412
第五节　先秦书法用具/415

附　录/423
先秦·秦代书法史大事年表/423
主要参考文献/449

中国书法史

总　论

引　言

中国书法艺术，是汉字的书写艺术。在汉字形体的发展过程中，古人不仅要求其满足于实用的功能，而且不断地为其赋予艺术的品质，使之逐渐丰满、成长起来，成为一种多姿多彩、足以独立于世界艺术之林的特殊式样。这里，我们可以从中分析出两个基本要素。其一，书法附着于文字，在其使用和传播的过程中，古人使书写技术具有艺术品位的高低优劣及普遍适用的可比性，这是保证书法健康发展的社会基础。其二，古人使书体式样和书法风格具有复杂而微妙的象征意义，并且始终与文化相伴，由此使关于书法艺术的所有内容，都必须凸现在文化的背景上，以体现其价值。

创造文字是为了记录语言，而不会基于艺术的需求，那么，为什么汉字的书写会具有艺术的品质？如果说书法艺术并不是与生俱来的，那么，古人是怎样从实用中发现、确立和完成这种转化的？随着文字形体的不断发展变迁，古人是如何保持观念的连续一贯、在有限的风格样式的调节变化中寄托精神世界的？书体演进为什么不排斥旧有形式，反而会诸体并行至今？人们又是怎样来认同这种历史与现实并重、古今共存的艺术行为？古人是怎样进行比较鉴别、确认优劣去取的？又是怎样不断拓展书法艺术的审美空间与文化涵义的？如果说历史是不断发展的，

那么，我们应该怎样去解释书法的发展？……诸如此类，许许多多很有价值的问题，都在等待我们的回答。

书法史是书法艺术各分支学科研究的基础，但迄今为止，这一基础的研究还很薄弱，存在的问题也比较多。例如，一部书法通史，必须按照史学的要求，提出并回答它所面临的主要问题，而事实并非如此。有些书只是简单地按照时间的先后顺序列叙作品和书家，三千多年的书法史往往呈散断现象的缀合，对现象的解说，很少能体现通史之融会贯通的学术思想，也很少有史学意义可言。再如，随着地下出土文字遗迹的日益宏富，相关学科的研究成果累积日巨，不断地对书法研究提出新的课题，影响着书法史很大的部分。但是，人们尚缺乏与之相应的学术准备，未能很好地借鉴汲取，以推进书法史的研究。在没有把各种出土文字遗迹的性质、作者身份搞清楚的情况下，即对作品进行了时间序列上的简单衔接，使得历史上本不处于同一层面、不属于同一性质的书法现象，人为地混淆起来，甚至得出错误的结论。

我们不妨设想，书法附着于文字，而关于文字的各种问题，都可能或多或少地和书法有所牵连。音乐、美术之类是由少数人从事的行业艺术，而书法却是由所有识字用字的人参与的社会性的艺术，无论哪一个历史时期，全社会关于书法的人和事，都可能会对书法史造成影响，没有理由把注意力局限在帝王、士大夫和书法名家的身上。修史在于结构和连贯，只有各种书体的变迁和作品、书家的列叙，充其量是书法风格史的现象解说，决不是完整的书法史。如果看到书法的稳定传承，确认它是历史的发展，那么，一定会有支配着发展的内在动因。如果看到观念、性情在影响作品的艺术风格，那么，就应该尝试去发掘可以影响观念、性情的文化与生活等各种相关内容。总之，要编写一部书法通史，必须做到正确解释各种书法现象，提示其内在规律和外部背景，使书法史学充满生机活力，具有理论的支撑。

古代书法论著是我们认识书法、进行学术研究的基本文献，数量虽大，却有所不足。其一，中国书法三千年，而古代书论的历史尚不到两千

年，所缺部分正当其源，应该如何弥补？其二，汉晋南北朝书法论著内容简略，缺环亦多，明清则过于繁浩。简略则不易发掘深入，繁浩则难于取舍和全面。其三，讲述基础知识的内容多，谈理论的少；散断的感悟性评论多，系统的论述少；著录、笔记、题跋类多，史著类少；随意性强，规律性差。这种状态往往会使人望而却步，投入既少，收益亦微，无形中增加了古代书法论著之研究和使用的难度，也影响到修史的质量。例如，有些书把书法论著与书法史视为二事，修史中仅零散地选取对书家和作品解说有关的部分，其余尽付阙如，致使古人关于书法史的大量精彩见解蒙尘闲置。

古代书法论著的起点很高，从经验到哲学，从书写技术到精神归依，都建树起高大恢宏的框架，给人以艺术的启蒙和审美的诱导，吸引人们不断地探索、充填并发展它。古人关于书法艺术的两千年智慧结晶，对今天的书法研究来说，不过是初启尘封的宝藏，我们应该有足够的准备和想象，去接近它、全面地了解它，使之重述书法史是怎样的一回事，之后才是今天的评说。

本书分工写作，合七卷断代史而为中国书法通史，其优点是集各家所长，全书充实而丰韵，不足则在于难以融会贯通，前后呼应而一致。例如，凡涉及两卷以上的问题，均难于展开讨论，也不易把握评价的标准，加之各分卷作者的学术思想和观点、方法本不尽相同，各卷之间难免存在不尽一致，甚至相互矛盾之处。为弥补这一缺憾，本书特置总论于前，系统论述以下四项内容。其一，探讨书法史与书法艺术的传统，为三千年书法史的发展寻找活的灵魂，并试图由此建立起新的书法史观和指导学术研究的理论方法。其二，总结、评价古人对书法的理解和阐释，充分利用古代书论，帮助我们复原或接近历史的真实，并与传统相结合，为中国书法艺术确立坐标。其三，以书体演进的线索系挂作品，从不同的角度和层面，概括说明前期书法史。其四，以书家和书法传承系挂作品，证以时代风尚及流变，系统梳理后期书法史。在前、后期书法史之间，东汉魏晋是兼乎二者的过渡时期。

第一节

书法史与书法艺术的传统

书法附着于文字，但不能简单地把古人留下的文字遗迹都视为书法作品，它们也不会都具有史学价值。在书法史的自然发展过程中，并非所有的书体和书法现象都能反映历史的规律，都能代表主流倾向。我们认为，书法史不是历史上所有文字与书法现象的集合，而要有代表性、普遍性、规律性，是主流。

在书法史上，也曾有过许多短暂的书法现象，包括各种出土和传世文字遗迹的书体、书法风格时尚，与行业、或阶层、或地域、或用途紧密相关的局部现象，以及某些书家的极端个性化追求，等等。其共同的特点是：它们都没有稳定而久远的传承线索，都未对书法史的主流产生较大影响，其风格意蕴往往只限于与其所处位置相适应的自身价值。即使它们曾经如何地显要，或是今天有人认为怎样、有如何的现实意义，而在我们从书法史中抽绎传统的时候，都应该把它们排除在外。传统是使书法史绵延久远、稳定传承的发展动因，是可以反映并藉以解释书法史的活的灵魂，把握传统，就等于把握到书法史的精髓。

传统是客观实在，它不以后人的褒贬好恶为存在前提，或是有所改变。面对各种古代文字遗迹，首先要逐一确认它们是“书法作品”，之后为其找出相互关联的网络和发展线索，以及结系网络和发展线索的活性因素，这就是传统的抽绎。传统不是仅就书法艺术本身而言，由于书法所固有的鲜明的文化品格，遂使其传统成为中国文化传统的表征，书法传统也因其对文化的依托而不断延伸。过去，有人把自己喜欢、但不应属于传统的内容硬塞到传统里面，使传统庸俗化或被曲解，或仅仅是“过去”“历史”的代名词，这是错误的。

一　传统释义

传，义为转授、流布；统，本义指蚕茧抽丝的头绪，抽绎统纪而后丝系乃成，引申为事物世代承继的系统，《尚书·微子之命》“统承先王，修其礼物”，《孟子·梁惠王下》“君子创业垂统，为可继也”，均其义。以传、统二字连言，是以持续的转授承继关系来明确系统的形成，为晚出词语，与统字古义大体相近。

就传统绵延久远的特征而言，可以名之为“传承大统”；就其内在的思想观念、价值标准而言，可以称之为“传承道统”；就其具体的表现形式而言，可以视之为“传承系统”；就其在后人心目中的地位而言，可以释之为“传承正统”。浑言之，均可以名为“传统”。既名传统，必然要有清楚的传承关系和发展线索，还要体现出“正统”“正宗”的价值；又以其可以反映、概括书法史的主流，故尔被人们奉为圭臬。

古人对传统的认识，有一个渐进的过程。张怀瓘《书断上》云：“夫道之将兴，自然玄应，前圣后圣，合矩同规，虽千万年，至理斯会，天或垂范，或授圣哲，必然而出，不在考其甲之与乙耶。”前圣后圣，指书法名家楷模的先后次第接续；合矩同规，指名家风范和艺术精神的连续一贯，也就是系统传承，即使风格在不断变化，依然能做到“至理斯会”。显然，张氏虽未道出传统之名，但对其原理和特征已经把握得很好。又，郑杓在《衍极·至朴篇》评云：“颜真卿含弘光大，为书统宗，其气象足以仪表衰俗。”统宗，犹言正统、正宗，表明郑氏已经从书法史的考察中把握到传统的脉搏，并把书法传统置于深厚的文化沃壤之中，暗示出历史的选择与发展的某种必然。

项穆著《书法雅言》，首列《书统》一节，作为全篇总纲。依其文中所述，书统即“书法大统”。项氏认为：“宰我称仲尼贤于尧、舜，余则谓逸少兼乎锺、张，大统斯垂，万世不易。”当然，这不是项氏的发现，而是历史借他之口，道出一段事实。王羲之兼取锺繇、张芝二家之长，开创了楷、

行、今草三体的新风尚，其后更得王献之的继承和发展，再通过唐太宗的尊崇和宋以后刻帖的广泛传播，形成以王字为正宗的千载书统，亦即通常所谓的帖学传统。又，胡元常《论书绝句六十首序》述其先君之言："讲学有道统，即书法一道何莫不然。"这表明，胡氏先君还注意到书法传统中"道"的存在和价值。

纵观三千年书法史，其前期，人们更多地注意书体及其书法美的问题，有传统形成而无发现；其后期，人们的注意力转向艺术风格与流派方面，理论也有了足够的准备，传统才会被发现和论说。书法传统的形成有两个基本前提：一是可以超越时空的名家楷模，二是稳定的传承线索，二者均需要文化传统的支撑。

二 传统的表现形式及其涵义

传统是历史的产物，它一旦被认知，即以近乎真理的规定性，导引着历史的发展，并实现其自我的延伸。例如，从王羲之兼乎锺、张而擅名当代，到唐太宗的尊王，是历史对名家楷模的检验和选择；宋以后"书不入晋，徒成下品""仲尼称圣时中，逸少永宝为训，盖谓通今会古，集彼大成，万亿斯年，不可改易者也"①等极有代表性的观点，就是对传统的归依，对真理的膜拜，传统也因之而延伸。所谓延伸，即是后人不断地从中撷取，实现自我价值，传统则因为这种接续的成功而愈加放射着光辉。就此而言，传统不是一条单纯的线索，而应该是一种逐渐丰满起来的组系。论其表现形式与内涵，它至少包括以下几个方面。

1. 正体及其泛化②

周秦汉唐一脉传承演进的常用字正体，即大篆、小篆、隶书、楷书，历宋元明清而沿用至今。正体代表书法的正统和规范，是明确书法为实用文字之书写艺术的典型式样；其他如草体、装饰性书体，均为变例，居从属地位，古人称之为"杂体"。商代文字以象形符号为基调，尚不具有

完整的书写特征，以其并非规范化正体，此从略。

历史地看，时代、书体会有不同，但每一个读书人都会毫不犹豫地投入到正体典范美的学习与创造当中，此系历代连续一贯的文字政策、教育、取士和监察措施使然。功利在前，人们为着一个共同的目标，自觉接受规范的检验，在颇为狭小的空间之内，进行着有限的调节变化，以容纳个性。在古代，统治意志一直在影响或直接干预书法活动，其表现有三条线索。一是字书、字样系列，这是历朝制定政策、明确教育和考课措施的基础；二是名家楷模系列，其风范往往被确认为全社会尊崇、模仿的标准体式；三是应制系列，指书法工美而艺术品位往往不高的类型，如“官楷”“馆阁体”之类。尽管正体时有流弊发生，却不能从根本上动摇这一传统。即如以书法“不践古人”为快的苏轼，也十分看重蔡襄的楷书，评为宋代第一，表现出他对传统的认同。董其昌推重台阁体代表人物沈度“端楷绝伦”“百馀年来，无有出其右者”，也是如此。

正体典范的深入人心，不仅是为着实用，还在于它们所具有的通俗性的优美和广泛的社会基础。正体书写有较高的技术性，缺乏艺术的可塑性，楷模都可以从法度方面总结经验，便于仿效和推广。仿效循规蹈矩，易致易成，但不免受其束缚而难有所突破，这与法度的二重性有关。历代正体名家少、建树少，也是基于这种原因。

需要说明的是，应制之作亦并非都是庸手俗品，应该把图其形貌和取会佳境这二者区分开来。即以楷书大成的唐代而言，虽然时有“官楷”之目，后人有“吏楷”之讥，而科举要做到“楷法遒美”，也不是一件很容易的事情。唐人工楷法，犹明人善行草，只是名家辈出，书名尽为其所掩，是以寂寂无闻。翻检历代书史和品书文献，登录能品的书家多与应制书法有关，古人之所以用大量的笔墨去为之评述，其价值取向已不言自明。我们把应制之作划归传统，既是关注到古代书家的绝大多数都是经由官方考试选拔而晋身仕途这一事实，也考虑到那些为数更多、未能成名的士大夫和文吏，他们与名家有着相同的学习经历和考试录用标准，是孕育和产生名家的沃壤。这样做，并不影响我们认识、汰除应制之

作中的糟粕。同时，应制之作明确地体现儒家经世致用的政治、伦理思想，也有书法之所以为实用艺术的特质和消极影响，没有理由去苛求古人。在历史上，曾经有过种种消极的书法现象，其始未必如是，后来的变迁也不能代表初衷，鱼龙混杂，不能一概而论。

在正体观念、审美标准日渐深入人心之后，随即泛化，推及其他。例如，在书体演进中，隶、楷二体都是从日常通俗性的潦草书体开始，逐步完善与规范，实现了正体化。古代书论中最早出现的“工、能、善、楷法、楷则、楷模”等术语和评价标准，均由隶、楷的正体性质转化而出。推及草体，一则表现为使之概念化、定型化，如汉晋书家因草书风气大盛，遂以其抄写《急就篇》字书，后人传习，字形体势不变，名曰章草。现代书家于右任倡导“标准草书”，实为其余绪。二则表现为学书须由楷法筑基，如先正书而后始能行草的千载戒律。可以说，正体及其典范美是书法艺术传统的主线，绵延最为久远，影响也最为普遍和深刻。

2. 楷模传承

在古代，楷模是权威，是社会性的向心规范和价值标准。作为书法艺术的楷模，其始附于文字规范，如西周的史籀与《史籀篇》、秦代的李斯与《仓颉篇》等；其始出于正体，后乃推及草行等各种书体。汉晋是书体演进和书法艺术高速发展的重要历史时期，人们在变迁中不断地寻求并确立楷模。同时，楷模的传承与更迭也在不断地刺激书法审美的成熟，使书法开始从正字、正体方面向艺术倾斜，而楷模的社会性和权威性，也最终在艺术品质上得到肯定。入唐，以唐太宗独尊王羲之，遂使正、草二体的楷模归于一统。

唐太宗尊王的理由，是王书“尽善尽美”，属于优美典雅的类型，具有较强的可塑性和社会化的适应性，富于典范意义。孙过庭《书谱》亦云：“右军之书，代多称习，良可据为宗匠，取立指归。岂惟会古通今，亦乃情深调合。”王书的艺术风格，正是儒家悦感文化和经世致用、有着伦理教化意义的楷模，符合其道、德、仁、艺一体化思想的审美旨趣。在以

儒家思想为治世纲领的古代封建社会，王书楷模的独尊和大统的形成，实在是历史的必然。

王书大统有三个特点。一是晋唐名家传承有绪的历史线索和宋元明清的帖学，构成一个完整的发展序列，其间书体不再演进，而只有风格的变化调节，最具书法艺术传统的典型意义。二是从宋代开始，明确以颜体为代表的唐宋人分支线索，与王系并行，而统归于王。所谓颜书如同杜诗，“一出之后，前人皆废”③，只能说明分支的存在，不是替代的更迭，还不足以动摇王系的正统地位。三是王书的中和之美，一经确立为正统，即成为其后一千多年的书写与审美、批评的基本思想和价值标准。

此外，还有相关者数事需加说明。其一，王献之书法逸气过父，独领南朝风骚，开唐代狂草之先河。但是，由于唐太宗的贬斥，使得这一倾向严重受挫，纵然后有旭、素为继，终难跻身廊庙，无以发扬光大。也就是说，王羲之大统的独尊，是以损害书法的自由发展为代价的。其二，碑学论北派书法祖锺传卫，接续以崔、卢、高、沈、赵、丁诸家，终以初唐欧、褚；或强拟“体系”，远说正传，复增以“十家”“十六宗”之数。实际上，都是在为北碑正名分，以便与南派比肩，而所论大都失据，以刀斧之迹论说艺术源流，其方法亦不可取。其三，清代中晚期的碑学运动，是反传统的。弃笔师刀，罕见其能。即使其中有些人取得较好的成绩，亦非尽出于碑，只是善为借鉴，根基仍在于传统，这是和文人士大夫的既定立场分不开的。

3. 诸体兼擅

从汉代的“善史书”风气开始，古今书体并行与书家兼擅诸体即成为传统，历代相沿不变。考其文化根源，有两点值得注意。

其一，如《汉书・艺文志》所言，“皆所以通知古今文字，摹印章，书幡信”，即古今书体有不同用途的分工和文化上的象征涵义。唐代书学生课业有《说文》《字林》《三体石经》，前两种字书是通知古今文字，石经

为古文、篆、隶三种古体的标准字样。书学生考试以文字学为先，"取通训诂，兼会杂体"④，东汉乐成靖王刘党"善史书，喜正文字"⑤的个人喜好被改造成制度固定下来。善书必须明字，论书亦必先称述文字，文字观成为书法观的基础。如此，则书家兼擅诸体，即有着文字与书法艺术上的双重意义，书家以此自矜，论者以之为能，而赏悦评说大都偏重于艺术，也是很明确的。这条线索的鼎盛时期在汉唐，宋以后重书法而废字学，但兼擅诸体的风气不改。

这条线索还有一个重要的分支，即古今书体兼融的书写与审美。例如，《笔阵图》主张楷书应兼融篆书、章草、八分、飞白、鹄头、古隶；《书谱》提倡"熔铸虫、篆，陶均草、隶"，以达到"体五材之并用，仪形不极；象八音之迭起，感会无方"的理想境界。

其二，汉唐时期，篆隶先后成为古体，其文化涵义与审美体验也随之有所改变。首先，从篆体题署宫观城阙、铭刻碑额开始，其端庄典雅的书体美即被视为汉字古典形式的代表，受到尊崇而历代沿用。其次，八分隶书成为继小篆之后的正体典范，被广泛用于铭刻碑碣，位置相当突出，因以易名曰"铭石书"。张怀瓘《评书药石论》认为"惟题署及八分则肥密可也"，就是随用途与时尚的变化而做出的审美调节。第三，篆隶古体与楷行草并行，时刻在提示人们统观数千年书法，把历史作为一个共存共荣的整体来审视，使传统文化艺术精神成为一种可以看得见、能够把握到的历史实在，与现实的人、现实的生活紧密地融合在一起，导引人们去认识正统和典范，在实践中体味书法艺术所具有的秩序感与伦理、教化涵义。第四，汉唐时期，以小篆演化成悬针、垂露、倒薤、玉箸、铁线等多种体式风格，隶书则衍生出飞白、再由单一的飞白发展到各体飞白，篆隶字形还被借来改造出大量的美化装饰性书体。其中无论是艺术的发展与风格变迁，还是好事者以意为之的文字游戏，均不影响篆隶古体的尊崇地位，也不失为导引人们复归造字本源的津梁，以及对书法艺术之哲学的和理论的思考。第五，在古人心目中，小篆是从造字到全部古体的缩影，它所承载的文化与审美信息，远远超出其书体式样本身。

今天看来，有些观点并不正确，但古人是确信不疑的。古人在书体上注入的文化涵义和热情，只有统观三千年书法史与书论中的相关记叙，才有可能窥其大概。

4. 传统组系

我们把正体及其典范美作为书法艺术传统的主线，既有大、小篆所代表的正体早熟与艺术的自觉，以及其后隶、楷二体的接续与发展这一历史事实的依据，也有来自正体的社会功用和文化地位的考虑。正体书法，是一系列规定性很强的艺术形式，它们永远不能自由地任人改造而实现理想的个性化发展。尤其是正体对名家楷模有过多的依赖性，使其鉴赏和批评对技术问题的肯定占有过大的比重，以至于经常混淆写规范字与正体书法艺术的区别，由此造成正体作为书法艺术传统之主线的自身缺陷。再则，正体书法主要依靠刻石拓本得以传播，刻制工艺夸大了正体的装饰性，造成与原书写状态有别的笔法差异，引发审美、批评和学习上的误解，因刻石之讹而辗转传讹。米芾指出“石刻不可学”⑥，陈槱详述书家模仿石工修饰而成的玉箸篆法⑦，都是典型的例证。

正体及其传播上的先天不足，却对激发草体的形成与发展有着莫大的助益。比较而言，西汉以前的草体附属于正体，完全是为着实用的目的；东汉以后，由于草书体审美的自觉和启蒙，极大地拓宽了人们认识书法艺术的眼界，在全社会激起普遍投入的热情，使草体书法成为时尚和潮流，甚至使其局部发生摆脱实用而纯为欣赏的艺术倾向⑧。这种变化有两个发展阶段：一为汉唐，草体地位上升至与正体并重；二为北宋，由于科举废弛以书判取士和印刷术的普及，唐人尚法及其装饰性的消极影响，使正体书法发生萎缩。历史地看，宋以后的正体书法虽然还在保持其固有的领域，而人们的热情和注意力，却更多地投向草体。就此而言，书法艺术的传统从东汉开始，即已扩增而为正、草并行发展的组系。

在传统的组系当中，包含着丰富的内容。我们知道，组系的形成因

于草体，而草体的艺术化来自书家，如此，则书家楷模的更迭与王书大统的形成、观念和价值标准的延续，即成为传统组系的核心与灵魂。围绕这一核心，还有许多分支，如古今书体并行与书家兼擅诸体、唐宋系、笔法传承等。如果细分，则分支下还有子目，如古今各种书体的独立发展与传承线索、唐宋系中的颜体传承、榜书传承、间架结构、笔法中的“永字八法”之类。任何一种分支、包括分支的每一个子目的存在，都有其相应的内涵，以表明存在和发展的意义，以及横向关系。认识并总结这些内涵，即可以上升为理论，进而构筑起理论的系统和框架。

就书法传统的整体而言，其内涵来自文化传统，以此决定了书法的文化特征。例如，文字的社会功用，导致书法的附庸性质，即使在草体实现艺术审美的自觉之后，书法仍被视为杂艺之一，列在小学而体现文字书写之技能训练的实用价值，书体式样和名家楷模的典范美也必须满足于社会化的需求。同时，由于书法的艺术展示附着于文字应用，遂使其具有明确的知识性和文化性，其式样风格必然要代表文化阶层的审美旨趣与价值标准，进而决定了书法传统的规定性和排他性。文化传统作用于书法，还可以使书法传统表现出稳定的民族思维方式、认知与接受心理、超越时空的观念、欣赏与批评之颇为一致的表达方式等。

作为书法，还有其之所以成为独立艺术的许多特质和内在规律，传统及分支、子目的内涵可以在整体、局部或不同层面来反映它们。书法传统的形式和内涵都是有张力的，它能随着历史的发展变迁而调节，这种张力与调节表现为传统的可塑性、包容性和自我延伸的能力。换句话说，传统始终处于发展变化之中，亦即《书谱》“质以代兴，妍因俗易”“驰骛沿革，物理常然”的道理。不过，变易符合物理，但不是新旧替代。任何一种新风气、新风格的出现，都是对旧有形式的取舍和改造，而支配取舍的基础，依然来自传统。改造就是个性，是创新，在接受社会和历史的检验之后，即可归入传统。如果个性、创新超出于社会的接受能力之外，就可能随着时间的推移而被传统抛弃，成为书法史上各种短暂、局部的书法现象之一。再则，传统表现为历史的全过程，有其自身之稳定的秩

序和规律，可塑性、包容性只能在既定的秩序中发挥作用，故尔其张力要受到社会的、文化的、历史的制约，不会随着个性的需求而任意调节，大起大落。例如，书法艺术的本质在于书写之美，传统必须反映这一本质，历史上先后出现的百余种装饰性书体被淘汰出局、许多风格特异的作品昙花一现，均缘乎此。如果取象喻说，则传统很像下垂的钟摆，张力如同其摆幅，呈扇形展开，能为社会和历史所接纳的任何个性和创新，都必须处于这一较为恒定的夹角之间。传统组系的逐渐丰满，也和这种规律有关。

需要特别指出的是，传统不是被动的、只能客观地反映历史。在通常情况下，传统通过代代相传的社会化书法活动，潜移默化地引导后学，应该如何去做。或者说，传统很像一种无形的“场”，不仅可以规定、解释书法是什么，而且能够左右其继承与发展的基本趋势，以实现自我延伸。

三　传统的形成及其文化艺术精神

1. 书法传统的形成

传统是历史与文化的产物，其形成需要三个必备条件：一是稳定、自给自足的社会，二是稳定的民族文化内涵和式样，三是持续发展的历史。作为书法艺术的传统，其形成根基于文化传统，自身的条件则在于文字的绵延与毛笔这种特殊的书写工具，《九势》称“惟笔软则奇怪生焉”，即早已指明书法艺术的基本原理和特征。

上古时期，夏商周三代先后定都中原，汇成华夏文明。西周礼乐文化所代表的宇宙观和秩序感，以及由此散发出来的人文精神，均来自农业社会的生产生活，这种完美而近乎理想的文化结构，成为其后三千年中国古代社会的基本范型。孔子思想因于周礼，从汉代开始，以孔子为代表的儒学成为中国文化的核心思想和凝聚力。一个基本封闭的社会、自悦自足的文化、从未间断的历史，造就了中国文化式样的完整性与传

统，古代文学艺术无不根基于此，而书法尤能传其神韵。

从原始崇拜到祖先崇拜，后人都要从神圣那里汲取知识和精神力量，以此形成法效先王、圣贤的文化传统，而尚古好古、以古为鉴、古今共存，即成为一种文化定势。其中，从个体的小家到国之大家，被伦理秩序融为一个整体，各种文艺形式均被赋予教化的功能。在传统的形成与发展过程中，伦理秩序起到无可替代的稳定作用，书法也不例外。《书法雅言·神化》称“宣尼、逸少，道统书源，匪不相通也”，表明古人对这一问题早已有所认识。

周秦汉唐是书法传统之形成与发展的重要历史时期，文字政策、教育和考课措施为其催化剂，正体和楷模则是其关键所在。《说文解字·叙》云：“文字者，经艺之本，王政之始，前人所以垂后，后人所以识古。故曰本立而道生，知天下之至啧而不可乱也。”西周宣王时所作《史籀篇》大篆字书，即确立文字正体价值与地位的肇端；汉承秦制，沿用秦文古今八体，为书体分工、诸体兼擅之权舆；萧何草律，以《史籀篇》和秦八体考试学童，取优秀者入仕，上循西周古制，下启唐代书学生教育和科举以书判取士风气之先；汉代兴起的“善史书”，为书法树立社会化的楷模奠定了基础；汉代陈遵、刘睦的精擅尺牍书法，为草体艺术的发展找到最佳形式。凡此种种，均与文字之功用紧密相关，书法借助文字之力而得以发扬光大，书法传统也因以孕化形成。

段成式《酉阳杂俎》述唐楷有“官楷”之别称，很能反映古今正体的性质与功用，也能明确其美的价值标准之所在。至王羲之独尊，正、草两类实用书体的楷模系列归于一元，美感亦萃于中和。由此可见，书法传统的形成和发展，与官方意志及其取舍有很大关系。文字的社会化，决定书法美的需求重在共性，亦即能为大多数人所能接受的典范美。书家楷模的个性只有在满足共性需求的前提下，才能被官方接受，进而转化为全社会之新的共性。与共性格格不入，即使艺术成就很高，也只能停留在欣赏的层面，而不会成为社会化的楷模。

社会化的楷模有两个作用，一是导引书法时尚，二是成为传统的环

节。名家书法一旦被确立为社会化的楷模，即会使原有的艺术个性开始膨胀，变成传统延伸的动力和表现形式。所谓膨胀，指楷模的示范作用及其可塑性，引出相关的新式样风格的创造，以此不断地推进书法，延伸传统。

书法楷模来自三种需求：文化的、文字的和艺术的。当然，它们也同时具有了与之相应的三重涵义。在古代中国，书法楷模之所以能够历久不衰，古而弥新，主要是因为人们从尊奉先圣先贤的文化传统中学会了如何确立楷模，如何使之具有超越时空的伟大人格与艺术的力量。在书法史的发展过程中，在传统之不断延伸的过程中，楷模都起到重要的稳定作用。后人对待名家楷模，莫不高山仰止，习其书，慕其人，想见其风采。楷模以其超凡的人格魅力，在历史与传统之不断延伸的过程中被重新塑造，被赋予可以同流天地的永恒意义。论其表现，如唐人撰《书品后》《书断》，对秦汉魏晋时期大量无可稽考、已无作品传世的书家，均列于高位，在贵耳贱目之外，还有其观念、心理上的原因。再如王羲之，唐宋以后只有摹本和刻帖传世，面对复制品，人们的热情不减，好评如潮，使之凌猎古今，千载独尊，就连其少年时“东床坦腹”的佳话，也能得出“宜其书之静而多妙”⑨的结论。由引可见，从圣话到神话，已经暗示出传统形成的历史必然。

楷模的人格魅力还有一个重要作用，即启发人们投入到最积极、最能接近艺术本质之人格外化与证明的书法活动当中，并使之成为传统组系持续延伸的最具活力的因素。其始出于孔子“游于艺”的思想，是由“善史书”功利之外的草书艺术引发的，诸如刘睦、杜度、崔瑗、张芝等名家，“博学余暇，游手于斯，后世慕焉”⑩。由于后世的企慕，心追手摹，遂使草体得与正体并驾齐驱，书法史和传统也都因以发生重大变化。《颜氏家训·杂艺》“尺牍书疏，千里面目”的江南谣谚，竟以“一时风流”而延续千载。庾元威《论书》引王延之语云：“勿欺数行尺牍，即表三种人身”，周必大《益公题跋》以为：“尺牍传世者三：德、爵、艺也，而兼之实难。若欧（阳修）、苏（东坡）二先生，所谓‘毫发无遗恨者’，自当行于百

世"。人与书法，被紧紧地联系在一起。人之所有、所美、所尚均被移入书写和评价当中，即使不为功利，人们也会把书法作为修身志道的一种最佳形式而投入其中。这种自觉的投入能够焕发出无穷的力量，各种聪明才智，都会在积极投入的过程中转化为艺术的想象与创造，以及相应的审美理想、评价标准、甚至于理论体系，从而推进书法史不断向前发展，传统组系也因之不断地扩充与延伸。

2. 书法传统之基本的文化艺术精神

书法传统所代表的中国文化艺术精神，内容相当丰富，这里只涉及最基本的、有利于理解和把握传统的部分。

按照传统组系的形成与发展的全过程，正体昉自西周，三千年传承不衰，即使在宋代曾发生萎缩，清代中后期受到碑学的冲击，而其社会功用和地位不变，故尔首要突出传统的典范意义。东汉以后，草体加入传统组系，自由书写及其抒情性，随时都可能有偏于个性的离心倾向出现，如南朝"比世皆尚子敬书"的情况。唐太宗尊崇王羲之以后，正、草二体集于一身，个性与抒情被约束在中和的樊篱之内，使草体书法终归于典范。

典范在形式上，是规范与优美的结合，是能够作为典型推而广之的楷模。在内涵上，是唐太宗《王羲之传论》提出的"尽善尽美"，是孙过庭《书谱》评王书的"不激不厉，而风规自远"，是项穆《书法雅言》所总结的"中和"。尽善尽美，标准出自孔子欣赏《韶》《武》古乐之后的评价，善在于思想，美在于形式⑪。唐太宗强调书法中的思想，意在维护统一意志，明确书法的教化功能。张怀瓘《评书药石论》以"风者教也，风以动之，教以化之，故天下之风，一人之化""臣以小学说君，道岂止乎书"进言，属意尤为明了。尽善尽美是理想化的圣贤标准，而要使王书独尊，不突出其思想性是不行的。由此可见，在尊崇王书为大统正宗之后，封建社会的价值标准，即已注入到书法传统之中。换言之，只要承认王书千载独尊的地位与帖学存在，就得正视传统中尽善尽美标准的主导作用。

项穆《书法雅言·形质》把书家划分为三类："曰中行，曰狂，曰狷"；把作品也划分为三类："曰中和，曰肥，曰瘦"。他在《中和》篇释云："中也者，无过不及是也。和也者，无乖无戾是也。然中固不可废和，和亦不可离中，如礼节乐和，本然之体也。"其思想出自儒家经典《礼记·乐记》"乐者，天地之和也；礼者，天地之序也"的哲学观、伦理观，把书法美的价值标准明确地纳入天地宇宙的秩序当中，最终完善了王书大统的理论框架。刘熙载《艺概·书概》称"右军书不言而四时之气亦备，所谓中和诚可经也"，正是项氏观点的绝佳注脚。经，常也，指中和可以作为恒定常行的义理、法则。

综理古代书论，中和思想作为书法传统的基本精神，大体能够反映唐以下一千多年书法史的发展脉络，如果据之上推至西周大篆书法的秩序感和典范美，相信也不会相去很远。这种考虑，不仅有三千年持续发展的正体书法为证，而且还有来自文化传统的依托。当然，中和作为"纲常"，并非恒定不变，它需要适度的通达权变以汲取营养，即《评书药石论》所谓"穷则变，变则通，通则久"之意。权变是个性，是可以归入传统的创造，是不同时尚中确认的新鲜之美。没有权变，纲常就会僵化短寿；没有纲常，就会由于缺少足资参照的标准而陷于混乱。所以，纲常取其"中"，权变应达其"和"。权变过度，难为纲常所容，于是被视为野乱乖戾而不传；权变不足，个性不彰，复为纲常所掩。如果借用传统组系之扇形展开的形式来说明，则中线下垂有若纲常，左右摆动即为权变；钟摆不动，时间就会停止，纲常只有摆动权变，才能实现自我延伸。鉴于历史的流动特征，中线纲常的位置永远处于虚拟状态，但对于恪守楷模而不知权变者，中线即成实在。钟摆有度，亦即权变有其规律性，超出左右边线，书则致病而成异端。书法艺术的性质决定了它的"游戏规则"。

权变包含着复杂的思想，对书法艺术的发展，起到至关重要的作用，其自身也已形成传统。但是，受书法的社会化需求和传统基本精神的约束，它们只能作为分支而存在，只能在中和的旗帜下最大限度地发挥其艺术活力，而不是摆脱或对抗。

第二节

古代书法理论的基本结构

中国古代书法论著，可以划分为汉唐、宋清两个大的发展时期。前期凡直陈书法者，语多简质，需再发掘；凡曲美书法者，文辞多藻饰，需作从文学到书法之转换。后期以笔记、题跋为主，叙论平实而具体，但明清人立言，时或可见剿袭前人处，条贯理论，宜善为甄别。本节要讨论的，主要是书法审美与批评及基础理论部分，旨在揭示古人对书法的基本见解，既不是古代书法理论的全部，也不是理论史。我们认为，古代书法论著尽管浩繁杂芜，仍不失为一个有机的整体，有一个结构复杂、彼此紧密关联的框架。其理或如古代建筑，各种观点和理论只是所处位置不同，而都是整体框架的一个局部，无论其如何复杂，均以斗拱为枢纽。本着这一思路，下面将从不同侧面，对两千年古代书法论著的理论问题加以考察和总结。

一 人与自然的和谐：立天定人

在中国古代思想文化当中，人与自然的关系及其衍生事物占有很大比重，位置相当突出。古人懂得如何去理解自然、欣赏自然，并把自然之美移入艺术，使感受和创造实现新的价值。由于自然的介入，使人与艺术亲密无间，微妙而和谐。作为书法艺术，关于它的许多深奥的道理，不尽出自其式样本身，而是凭藉自然的观照与提示，追加赋予的。也就是说，我们今天所了解的书法艺术，其生命形式的本质，以及形式之外真实存在的种种象征意味和理念，是在艺术创造、艺术鉴赏与阐释之不同层面上发生的。其相互之间有许多关联，可以相互促进，而其构成则是立体的、流动的、富于活力的。

1. 从文字观到书法观

古人关于书法艺术生成的原理，乃从文字学理论转移过来。它代表了书法撷取自然的两个发展阶段：从模拟到象征，亦即文字形体取象于客观事物和点画形态对自然物理的泛化象征，彼此性质不同，所处之理论层面也不相同，但都是围绕书写与审美展开讨论。

《易·系辞下》云："古者庖牺氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作八卦，以通神明之德，以类万物之情。"所言虽为八卦与天地万物的关系，而于文字的产生亦颇适用，加上"易文化"的影响，遂使之成为解释文字和书法的总纲。许慎《说文解字·叙》云："仓颉之初作书，盖依类象形，故谓之文；其后形声相益，即谓之字。文者，物象之本；字者，言孳乳而寖多也。"⑫文，指象形的形体来源于客观物象，包括天地万物和人本身，表意字形体大都可以划归此类。字，孳乳，由象形的基本形体辗转组合为形声字，以其不断地孳生累增，故名之为字。也就是说，文字形体无论其如何构造，均取材于象形。象形，《说文解字·叙》释云"画成其物，随体诘屈"，画即模拟，也就是法效自然。

文字取象自然，亦即书法出于自然，"画成其物"是两者的共同点。传蔡邕《九势》云："书肇于自然。自然既立，阴阳生焉；阴阳既生，形势出矣。"在古人看来，天地万物均由阴阳二气生成，字从物象，理当备于阴阳，书法形势源出于阴阳，实属必然。来源若此，则书写务须象本，即《笔论》"为书之体，须入其形……纵横有可象者，方得谓之书"之意。至于那些可信的早期书论，这种痕迹尤为鲜明。从文字观到书法观，自然而然，顺理成章。这种书法艺术的象本原则，即刘熙载《书概》所谓的"立天定人"。

书写要求象本，指审美加入文字形体后之人工再造自然，是主观性很强、带有抽象品格的自然美。我们知道，古文字书体演进乃是以不断地降低象形程度为前提，但图案化和潦草均未能完全消除其仿形特征，

模拟自然物象的书写方法随时在提示构形的本源，使人们在观念上、心理上具备产生象本思想的基础。如果用以衡量其后由抽象的点画线条构形的隶草楷行诸体，则所谓象本，实际上已升华为象征，即崔瑗《草势》所言之变化无极的"法象"、张怀瓘《文字论》评张芝草书的"创意物象，近于自然"，是在更高艺术思想层面上的象本。这种象本，是抽绎天地万物的本质，即生命特征与灵性，使笔下的点画线条与其有着相同的逻辑形式。其《六体书论》称张芝草书"功邻乎篆籀，探于万象，取其元精，至于形似，最为近也。字势生动，宛若天然，实得造化之姿，神变无极"，叙论最为明确。

张怀瓘《书议》提出："何为取象其势，仿佛其形？"势，指天地万物的生命状态、运动形式；形，点画式样与物象的相通之点，最终归结为"囊括万殊，裁成一相"。张氏深知，隶草等今体书法的自然美，是"无声之音，无形之相"，《评书药石论》称为"无物之相"，今天名曰抽象。以自然美作为书法艺术的一个重要原则、一种理想境界，旨在道理一贯，使笔下有"物象生动可奇"，尽管其为寻绎、联想所得。《书谱》"同自然之妙有"、传李阳冰《论篆》"通三才之品汇，备万物之情状"，理并同此。又，郑杓《衍极·造书篇》云：

> 至哉，圣人之造书也，其得天地之用乎！盈虚消长之理，奇雄雅异之观，静而思之，漠然无朕，散而观之，万物纷错，书之义大矣哉！

朕，义为形迹，征兆。言天地万物尽出笔下，妙理奇观跃然纸上，凝神察视，了无形迹，散略观之，万象纷错，俨于目前。显然，这是对书法艺术生命形式及审美特征的深刻判断，是从求象于外到自得于内的质的飞跃。

2. 从自然物理到艺术通感

在汉唐书论中，以自然物象喻说书法美感和风格的做法十分普遍，

代表了书法审美之思想方法、理论发展的阶段性特征，也有文体与文风的影响。不过，物象有形，有形则有弊。即使是象征，也可能由于自然物象在审美观念、方法中的沉积，使人先入为主，产生心理暗示，干扰书写的随机性、抒情性，限定了自由驰骋的想象和创造空间。唐太宗《指意》认为，"虞安吉云：'夫未解书意者，一点一画皆求象本，乃转自取拙，岂是书邪？'纵放类本，体样夺真，可图其字形，未可称解笔意，此乃类乎效颦未入西施之奥室也"，对隶草诸体，只要尽其形势，充分展示其抽象美的品质，即可以做到"思与神会，同乎自然"。究其实质，旨在摆脱自然物象的无形羁绊，使书写进入"假笔转心"的自由境界。这种思想导致了书写与审美的重要转化，即从自然物理中广泛汲取可以激发灵感的"通理"，以突出人的主观因素。例如韩愈《送高闲上人序》述草圣张旭，举凡"天地事物之变，可喜可愕"而有所感悟者，均诉诸草书。在酒的助力下，无牵无碍，以书写的绝对自由和净化的线条形式，向世人展现其功参造化的狂草艺术。如果胸中横以成见，务使笔下皆有可象，也就很难"狂"起来了。

那么，应如何完成艺术通感的书写转化呢？《性理会通·字学》述程子评说："须是思，方有感悟处，若不思，怎生得如此"。把善于思考和感悟联系起来，极有见地。又，张怀瓘《文字论》云：

> 或若擒虎豹，有强梁拏攫之形；执蛟螭，见蚴蟉盘旋之势。探彼意象，如此规模。

这是由此及彼的触类旁通，须善于联想，探其意，取其神，变化为用。陆羽《怀素别传》载其自言："吾观夏云多奇峰，辄常师之"，云峰无定形定质、变化奇幻，得其道理而施之于草书，并非描摹其形；又云"其痛快处如飞鸟出林、惊蛇入草。又遇坼壁之路，一一自然"，其中"痛快""自然"已点出通感转化为书写的要领。他如文同在路上观斗蛇而悟草书妙理、黄庭坚舟中观船夫荡桨拨棹而悟用笔，都是很生动的例证。又，朱长文

《墨池编》收录雷简夫《江声帖》文云：

近刺雅州，书卧郡阁，因闻平羌江瀑涨声，想其波涛番番，迅駃掀搕，高下蹶逐，奔去之状，无物可寄其情，遽起作书，则心中之想尽出笔下矣。

卧听江水暴涨之声，浮想其波涛翻卷之状，因悟及书势，遽起作字，则波澜壮观无不流奔于笔下。若非具有《笔阵图》所谓“通灵感物”之能，即使面对江水，亦不会联想到书法之上。又，沈作喆《论书》云：

李阳冰论书曰：“吾于天地山川，得方圆流峙之常；于日月星辰，得经纬昭回之度；于云霞草木，得沾布滋蔓之容；于衣冠文物，得揖让周旋之体；于耳目口鼻，得喜怒惨舒之态；于虫鱼鸟兽，得屈伸飞动之理。”阳冰之于书可谓能远取物情，所养富矣。

物情，因于物象而及于灵性，悟于道理而应以书法。由至繁而归于至简，因万象而成一相。由此可见，古代书论中自然物理的普遍介入，表明艺术通感对书写的重要意义。也许正是这种情结，为中国书法艺术增添了许多神奇瑰丽的色彩。

3. 哲学依托

自然作为书法艺术哲学中的一个重要组成部分，由《周易》导其源，后从“玄学”构筑理论体系，酝酿于汉晋，成熟于唐。就其内容与性质而言，一是生成论，二为与之呼应的方法论，这里只讨论前者。考其论说，则古人言语尚简，喜对问题做整体把握，长于意会而短于证明，为书法增添了许多奇妙深奥的道理。

汉晋时期，书论初兴，受审美经验所限，书法只能傍依文字，借用“仰观、俯察、远望、近瞻、法象”等《易》学思想、概念来套解，其生涩简陋

之处，一望即知，但它却对后来的发展，却有着重要的启示。

齐梁至唐，文艺思想发达，书法艺术哲学亦建立起理论框架。传蔡邕《九势》的观点可如下示意：

自然→阴阳→形势

这是借助道家思想而构筑起来的书法艺术生成论，简质而明了，与后文"势来不可止，势去不可遏"呼应，其客观的象本思想相当清楚。综理张怀瓘书论，其艺术原理可以归结为：

自然→阴阳→刚柔→法象

其《文字论》云"夫物负阴而抱阳，书亦外柔而内刚"，《评书药石论》云"道本自然""书复于本，上则注于自然，次则归乎篆籀，又次者师于钟王"，《六体书论》云"形见曰象，书者法象也"，是典型的、出自以《老子》《庄子》《周易》筑基的魏晋玄学思想。他如《笔髓论·契妙》所言"字虽有质，迹本无为，禀阴阳而动静，体万物以成形"的观点，也是如此。

项穆《书法雅言·神化》云："字虽有象，妙出无为，心虽无形，用从有主。初学条理，必有所事，因象而求意。终及通会，行所无事，得意而忘象。故曰由象识心，徇象丧心，象不可着，心不可离。"斯论带有很强的经验性，系宋以后论书风气所致。又，刘熙载《书概》云："圣人作《易》，立象以尽意。意，先天，书之本也；象，后天，书之用也。"项氏用玄学论书，刘氏则全法《周易》。又，《书法雅言·规矩》云："圆为规以象天，方为矩以象地，方圆互用，犹阴阳互藏。"刘熙载《书概》云："书要兼备阴阳二气，大凡沉著屈郁，阴也；奇拔豪达，阳也。"二人均能使哲学由抽象玄奥变为具体可知、也可以实践的理论，惜未能普遍。

出于自然的书法艺术哲学生成论，始终没有发展成为系统的理

论，揆其原因，约有以下数端。其一，简单、原则性的理论无法满足复杂多变的技术性要求，且傍依太过，未能在书写和审美中生根；其二，古人不善于、也不习惯在纯理论的层面，为其完善体系，使之取得相对独立的自身价值；其三，哲学功在阐释，书写则需要技术和灵感，二者间的距离很容易淡化哲学的意义。尽管如此，哲学依托仍是书法“立天定人”理论之重要组成部分，其历史价值仍不容忽视。

二 秩序与抒情：由人复天

在古代中国，社会需要一种以统治意志为核心的秩序，书法作为文字使用的具体形式，同样需要秩序，目的均在于稳定。秩序需要权威与合理的对应物，于是初民想到昼夜寒暑、日月风雨等自然规律，从而使人世间的一切，都成为宇宙秩序的表征，并取得永恒的意义。秩序也需要理论的支撑，于是有“天人合一”，有“三纲”“五常”，有礼乐文化和儒家思想。文字作为记录语言、传播思想文化的工具，其书写必然要体现秩序及其文化精神，这就是《书概》所谓的“由人复天”。复，返回、归依，谓书法最终要返回到天地宇宙的秩序当中，与“立天定人”分别属于两个不同性质的理论层面。《书概》复言：“学书者有二观：曰观物，曰观我。观物以类情，观我以通德。如是则书之前后莫非书也，而书之时可知矣。”所言“观物”，出于“立天定人”的理论认知，意在格物致知，以自然为书法之本。“观我”指技进乎道，以通神明之德，即“由人复天”的具体落实。也就是说，“由人复天”是一种有着政治、伦理秩序与教化功能的艺术思想，是完全主观的、规拟自然的理论系统。《礼记·乐记》云：

> 乐者，天地之和也；礼者，天地之序也。
>
> 揖让而治天下者，礼乐之谓也。

以音乐应和天地，犹《书谱》确认书法“岂知情动形言，取会风骚之意；阳

舒阴惨，本乎天地之心”之义。乐谓抒情，美在和谐调畅，不能过分，过则侈靡淫乱；礼谓秩序，法效天地所得。项穆《书法雅言·中和》论书法中和之美云：

> 如礼节乐和，本然之体也。

又《礼记·乐记》云：

> 大乐必易，大礼必简。

张怀瓘《文字论》云：

> 文则数言乃成其意，书则一字已见其心，可谓得简易之道。

《荀子·乐论》云：

> 故人不能不乐，乐则不能无形，形而不为道，则不能无乱。

张怀瓘《书断序》云：

> 书之为征，期合乎道。

由此可见，礼乐文化精神以其强烈的社会功利性，成为古代艺术思想的总纲，具体到书法审美和理论上面，主要有以下表现。

1. 秩序转化

前文讲过，礼乐文化所代表的宇宙观和秩序感，来自农业社会的生产生活。存在决定意识，也能决定文化的式样和精神。在人与天之间，要

借助原始宗教的思想和仪式活动来沟通，帝王作为昊天之子，代天行事，而以秩序来象征自然规律，明确其所以然。在人与人之间，要借助伦理来稳定上下尊卑等各种关系，表现则为纲常。究其实质，宗教和伦理都是政治，名曰礼乐。古礼有二：一为礼仪，即“六艺”之首的礼；一为礼制，是以礼为内容的政治。礼之大者在于祭祀，祭祀是国家的政治大事，祭祀权亦即政权，如天子祭天，诸侯祭畿内山川，等而下之。祭天要配祭先王，乐以享之，即以诗、歌、乐、舞四位一体的文艺形式来颂美神明⑬。礼所谓“天地之序”、乐所谓“天地之和”，皆由此生出。其关系可如下图示：

天　　　人　　　社会
└ 宗　教 ┘└ 伦　理 ┘
└ 政　治 ┘
|
礼　乐　文　化

社会如此，文化如此，书法艺术必然要循其路而行。

上古“学在官府”，《周礼》外史“掌达书名于四方”⑭，以王者之风，化及天下。大篆书体的图案化特征与“篆引”秩序，成为各诸侯国作器题铭的典范，再由秦国秉承《史籀篇》字书，传承至秦统一，并藉以改定规范新体小篆，使“篆引”秩序尤甚于前。但是，隶变打乱了既有的秩序⑮，隶、草二体的迅猛发展使文字形体结构和书写方法失去约束，迫使汉代统治者不得不采取强有力的措施，以导引、规范其发展，从“善史书”活动中选拔优秀者入仕，即其中之一。这些优秀者的选拔，明确地体现了官方意志和社会功利性，是书法史上代表新秩序的楷模雏形。楷模群体的出现，目的本在于正字，后来却成为名家楷模社会化、引发书法艺术全面自觉的先导。

按照张怀瓘《文字论》的观点，“其后能者，加之以玄妙，故有翰墨之

道生焉”。所谓“能者”，即名家楷模，“翰墨之道”犹今言书法艺术。能者何人？《书断》述云“自陈遵、刘穆之起滥觞于前，曹喜、杜度激洪波于后，群能间出，角立挺拔”，时间在西汉末、东汉初，正是名家书法作为社会化的楷模伊始。其后名家辈出，楷模更迭，最终定王羲之于一尊，新体秩序复归一统。由此可见，汉晋书体不断演进，却没有出现西汉早、中期的混乱状态，名家楷模起到至关重要的稳定秩序的作用。也可以说，楷模因秩序的需要而生，秩序的价值因楷模而显，关注楷模，就能把握书法史和书法理论的基本脉络。以王羲之为例。

(1)作品系列

在书法史上，名家作品论摹刻之多、传播之久远、影响之大，王书堪称第一。仅《兰亭序》一帖，即可称最。至于据一“永”字总括楷体八法，由一“之”字的不同写法，启发后世多少代、多少人去留心同字意别的变化，也是绝无仅有的。

(2)技术系列

技术包括用笔、结体、章法，自楷模总结而出，转而成为法度书理，是人们最早、最普遍关心的问题。南朝书论评说二王，比较锺、张、王三家，均着眼于此。唐太宗尊王，所作《王羲之传论》仅取“点曳之工，裁成之妙”为说；李嗣真《书品后》置评，也不过以“万字不同”“终无败累”为之肯定。如检索宋元明清笔记、题跋，则此类正多，不烦枚举。他如晋以降笔法传承，大都宗王；伪托的诸篇书论，也多以此立论，后世剿袭、发挥其文义者亦然。此外，楷模之佚闻，如入木三分、爱鹅的故事，也能启人心智，转化为用。

(3)审美系列

楷模一经确立，其美往往可以转化为衡量、评价他人的标准，成为诱导后人向传统归依的凝聚力，其本身也会因为理想化而达到完美。《书谱》云：“是以右军之书，末年多妙，当缘思虑通审，志气和平，不激不厉，而风规自远。子敬已下，莫不鼓努为力，标置成体，岂独工用不侔，亦乃神情悬隔者也。”《书品后》云：“右军正体如阴阳四时，寒暑调畅，岩廊

宏敞，簪裾肃穆……可谓书之圣也。若草、行杂体，如清风出袖，明月入怀……可谓草之圣也。"《书断》云："其间备精诸体，惟独右军……逸少可谓《韶》，尽美矣，又尽善也。"这些总体性的审美评说，很有代表性。再如，宋高宗《翰墨志》引何延年说，推重王书《兰亭》"遒媚劲健，绝代更无"，黄道周《与倪鸿宝论书法》据伪托的卫夫人评王羲之书语，称"书字自以遒媚为宗"，认为"宋时不尚右军，今人大轻松雪，俱为淫遁，未得言诠"。翁振翼《论书近言》亦云："右军书，遒媚二字尽之"，随后评唐人"犹存此意，宋人几于失之"，至赵孟頫避险就夷，"古法尽矣"。这是由楷模引发的审美共鸣。朱履贞《书学捷要》称"书之精能，谓之遒媚，盖不方则不遒，不圆则不媚也"，也是如此。至于每个人心目中的"遒媚"是否相同，则在其次。

(4)观念系列

确立王书大统，带动了书法审美的整体回归，即书宗魏晋，渐次沉积而成观念。例如，朱长文《续书断》评褚遂良或效锺书，"古雅绝俗"，这是以古为正，以古胜今；米芾《海岳名言》自述作字"随意落笔，皆得自然，备其古雅"，这是以古雅为理想的艺术境界，与其追求"入晋魏平淡"⑯的目标一致。赵宧光《寒山帚谈》认为："书远于法，'古''雅'两字一生无分，不可不慎"，沈道宽《八法筌蹄》认为："多临古人佳翰，则体格神味自然古雅"，均其义。诸如此类，颇为普遍，不赘。

(5)理论系列

理论总结，是对楷模的自身价值与历史地位加以评说，大体是基于艺术而归于文化，与传统契合。《书断》评云："右军开凿通津，神模天巧，故能增损古法，裁成今体，进退宪章，耀文含质，推方履度，动必中庸，英气绝伦，妙节孤峙。"中庸，本儒家哲学，取"允执其中"之义，反对过分和不及。唐太宗《笔法诀》亦言："其道同鲁庙之器，虚则欹，满则覆，中则正。正者，冲和之谓也。"欹器悬挂时自然斜倾，向里注水，少则不动，满则倾覆，即"过犹不及"；如能执中，不多不少，欹器即转为平正。注水未满而器能平正，道理在于冲和。冲，或作沖，义为虚，本《老子》"道冲而用

之，或不盈，渊兮似万物之宗”“大盈若冲，其用不穷”的哲学原理。和即和谐、调畅。《书法雅言》以“中和”为美善之境，本宋明理学以中为“天下之正道”、以庸为“天下之定理”的道统思想，是以其《规矩》有“岂有舍仲尼而可以言正道，异逸少而可以为法书者哉”之论。考其实质，都是在为书法确立纲常秩序和理论标准。诸如贬斥张旭狂草只能“惊诸凡夫”[17]“字被苏、黄胡乱写坏了”[18]等种种观点的出现，均以此为参照而立论。

秩序和楷模之于书法的意义，可以借用《续资治通鉴长编拾补·徽宗崇宁三年六月》都省奏事来概括：

> 窃以书之用于世久矣，先王为之立学以教之，设官以达之，置使以谕之，盖一道德，谨家法，以同天下之习。世道衰微，官失学废，人自为学，习尚非一，体画各异，殆非所谓书同文之意。

“一道德”指王者借助书法，达到伦理教化的目的；“谨家法”谓恪守楷模，“以同天下之习”，达到“书同文”的政治目的。

秩序在书法上的转化，随处可见。秩序有其稳定性，也能随时尚或需要而变化调节，可以促进传统组系的形成与发展，还可以反映传统的某些特质。在历史上，秩序或根基于文化，或出自政令规定，或源于思想观念的潜移默化，或随艺术规律而建立，始终以书法艺术的社会化为存在条件和价值。但是，人们在赏悦秩序、安于秩序乃至表现秩序的努力中，也常常能够发现一些弊端。例如，唐楷尚法，米芾以其“安排费工”[19]而大加贬斥，姜夔以楷书取尚“平正”归罪唐人书字的“科举习气”[20]。他如晋唐隶书的程式化、唐宋篆书的玉箸、铁线的作画之病、宋代小王书与院体、明台阁体、清馆阁体等，均由秩序导其源。不过，瑕不掩瑜，秩序在书法史上的积极作用，还应该予以肯定。

2. 达其情性，形其哀乐

古代书论中的抒情，大体本于《诗大序》和《乐记》的理论，涵义较为

复杂，但终极的目标仍然是“由人复天”。不过，依书法美的抽象难名，很难使其抒情具体化、个性化，也就很难引起普遍的共鸣与追求。如果再考虑到书写的技术性、审美之社会功利性的需求，考虑到秩序之于书法的实用功能的必要性，那么，书法始终未能成为真正意义上的抒情艺术，也是十分自然的事情。《诗大序》云：

> 情动于中，而形于言。言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故永歌之；永歌之不足，不知手之舞之、足之蹈之也。
>
> 故正得失，动天地，感鬼神，莫近于诗。先王以是经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗。
>
> 故变风发乎情，止乎礼义。发乎情，民之性也；止乎礼义，先王之泽也。

其中一段以言、诗、歌、舞之产生的次第关系和原理，统归于内心世界的情感活动。二段叙述诗能讽谏达政，感动天地，敬悦神明，有益于阐扬伦理道德，弘美教化，移风易俗。三段单独说明怨刺类风诗之作，虽然发自内心情感，但能有所节制，不逾礼义规范。这些内容在书法上都有反映，试为说明如次。

张旭狂草的抒情特征，唐人已有描述。蔡希综《法书论》称其“乘兴之后，方肆其笔，或施于壁，或札于屏，则群象自形，有若飞动，议者以为张公亦小王之再出也”，“乘兴”即“情动于中”，缘情而肆笔，书字必然生动。张怀瓘《文字论》认为书法“不由灵台，必乏神气”，正与其道理相同。又，韩愈《送高闲上人序》云：

> 往时张旭善草书，不治他技。喜怒、窘穷、忧悲、愉佚、怨恨、思慕、酣醉、无聊、不平，有动于心，必于草书焉发之。观于物，见山水崖谷，鸟兽虫鱼，草木之花实，日月列星，风雨水火，雷霆霹雳，歌舞战斗，天地事物之变，可喜可愕，一寓于书。

其义有二：一为各种感受都可以引发艺术冲动，借助草书，使情感得以渲泻；二是张旭善于观察联想，客观世界中的一切事物都可能转化为艺术通感，并将所得移入书法。在韩愈看来，高闲是出家人，已经摒绝七情六欲，既无张旭的“通灵感物”之能，亦无激情冲动和全身心的投入，不可能写好草书。应该承认，韩愈所论，已经触及到书法艺术创作的根本。刘熙载《书概》云：“笔性墨情，皆以其人之性情为本。是则理性情者，书之首务也。”性，指天性、个性，“理性情”是如何认识自我，以恰当的形式和足够的技术水准，来表达情感。

在鉴赏与批评的层面，《书谱》曾对王羲之的不同作品所具有的不同情感类型，有很好的说明。

> 写《乐毅》则情多怫郁，书《画赞》则意涉瑰奇，《黄庭经》则怡怿虚无，《太师箴》又纵横争折。暨乎兰亭兴集，思逸神超；私门诫誓，情拘志惨。所谓涉乐方笑，言哀已叹。

王羲之本人是否有相同的情感体验与注入，我们已无从得知，而孙氏的叙说，古人还是确信不疑的。刘熙载《书概》云：

> 右军《乐毅论》《画像赞》《黄庭经》《太师箴》《兰亭序》《告誓文》，孙过庭《书谱》论之，推极情意神思之微。在右军为因物，在过庭亦为知本也已。

显然，刘氏不仅欣赏孙过庭的叙说，坐实了王书的情感体验与注入，而且为其找到理论根据。因物，即格物致知，转化为笔墨，能如周星莲《临池管见》所谓“置物之形”“输我之心”；知本，知其所以然。又，康有为《广艺舟双楫·缀法》亦云：

写《黄庭》则神游缥缈，书《告誓》则情志沉郁。能移人情，乃为书之至极。

由此可见，借助笔墨来达性抒情，临书能有感物，皆非泛泛之辈、悠悠之谈。至于其中是否因文辞内容和前贤观点的影响、或产生心理暗示而发生联想、错觉，即如列子"窃斧"说然，亦未可知。

《书谱》认为，先须掌握各种书体的基本要领，而后能变化润色，即可抒情。彼云：

篆尚婉而通，隶欲精而密，草贵流而畅，章务检而便。然后凛之以风神，温之以妍润，鼓之以枯劲，和之以闲雅。故可达其情性，形其哀乐。验燥湿之殊节，千古依然；体老壮之异时，百龄俄顷。嗟乎，不入其门，讵窥其奥者也。

斯言颇含至理，但能否据以因人制宜，因时而变，则当别论。随后，孙氏列具影响书法成败的"五合""五乖"，与性情相关者各占其三。又，传蔡邕《笔论》云：

书者，散也。欲书先散怀抱，任情恣性，然后书之；若迫于事，虽中山兔毫不能佳也。

虽系伪托，而道理一贯，如视其为孙氏思想所出，亦不为无据。又，陈绎曾《翰林要诀》对书法的抒情问题也有很详细的说明：

情，喜怒哀乐，各有分数。喜即气和而字舒，怒则气粗而字险，哀即气郁而字敛，乐则气平而字丽。情有重轻，则字之敛舒险丽亦有浅深，变化无穷。

陈氏也注意到情感的复杂性。能否如其所论，使情感注入到笔墨当中，构成对应的艺术风格和美感意蕴，而鉴赏者又能从作品中完整地获得，还有待于深入的研究和证明。如果使情感问题简化，达到《书概》"高韵深情，坚质浩气，缺一不可以为书"的要求，还是可信的。

古人认为，书法的达性抒情，一则出自天性，正如万物有灵；二则应遵循秩序，有所节制；前者以自然为参照，后者以哲学、伦理为依托。项穆《书法雅言·神化》评说王羲之书法：

> 相时而动，根乎阴阳舒惨之机；从心所欲，溢然《关雎》哀乐之意。非夫心手交畅，焉能美善兼通若是哉！

《关雎》，《诗经》国风之始，《论语·八佾》述孔子评语"《关雎》乐而不淫，哀而不伤"，《诗大序》谓之"哀窈窕，思贤才，而无伤善之心"，均为项氏所本。美善，指王书艺臻化境而不失其思想性，达性抒情而能有所节制，亦即其《心相》篇"《诗》云'思无邪'，《礼》云'毋不敬'，书法大旨，一语括之矣"之义。又，《礼记·中庸》云："喜怒哀乐之未发谓之中，发而皆中节谓之和。"此乃有助于了解项氏书法艺术思想之渊源。

又，张怀瓘《书议》认为尺牍书法"迹乃含情，言惟叙事"，《文字论》亦谓"文则数言乃成其意，书则一字已见其心"，那么，何以对王书的抒情问题只字不谈？《书断上》较论二王书法云："若逸气纵横，则羲谢于献；若簪裾礼乐，则献不继羲。"意谓仅言艺术，则父逊于子；兼取艺术性和思想性，能够跻身庙堂，参于礼乐，则子不如父。《书断中》评王羲之书云："至研精体势，则无所不工，亦犹'钟鼓云乎'，《雅》《颂》得所。"钟鼓云乎，出于《论语·阳货》，意谓王书之工，犹音乐不仅仅是就钟鼓之类的乐器而言，应如《诗经》中反映贵族、天子思想文化的大小《雅》篇什和用以礼祀神明、颂美先王的《颂》诗一样，美善兼备。《雅》《颂》之诗也能抒情，但已隐于礼乐文化的秩序之中，王书与其同理。

又，朱长文《续书断·妙品》评唐太宗书法云："虽功名之事，然帝王

能之，亦足以娱心意而示褒劝，亦治世之盛美也。"娱心意，即达性抒情；示褒劝，即《诗大序》的"美教化，移风俗"功用。实际上，此两者都已经借助于楷模和传统，充分而持久地延续下来，作为主流，后者总是以其鲜明的秩序感导引着前者，甚至将其淹没。

三　道与器：在哲学与经验之间

在前文"立天定人"一节的哲学部分，我们已经描述了书法生成论，这里将要涉及的内容，是与之相关的方法论。同时，由于宋代以后的书法风气有所转变，人们普遍地关心技术与风格问题，凭藉经验进行审美和评论。哲学的归依在于"道"，经验所及在于"形器"，本于《周易·系辞上》"形而上者谓之道，形而下者谓之器"的原理为说。李鼎祚《周易集解》释云："凡天地万物皆有形质，就形质之中，有体有用。体者，即形质也；用者，即形质上之妙用也。言有妙理之用，以扶其体，则是道也。其体比用，若器之于物，则是体为形之下，谓之为器也。"简单地说，用为法则、规律、本质，即形而上的道，是超感觉的存在与认知；体为形质、现象，具体可识，即形而下的器。

1. 书道玄妙

书法美的抽象与玄妙难名，决定其必然向玄学靠拢，走形而上阐释之路。这还有两个重要因素：其一，古人的思维方式和习惯，天然地具备了卓越的想象能力，即使是非常单纯的抽象点画的运动组合，也能引发无穷的联想，并唤起美感；其二，汉唐哲学、文学高度发达，当士大夫转向书法并试图为之阐释的时候，本能地要使这些原本熟悉的东西介入其中，形成玄学、文学色彩浓郁的书论格局。

传王僧虔《笔意赞》云："书之妙道，神采为上，形质次之，兼之者方可绍于古人。"其思想与《世说新语·言语》述支道林养马而不爱马，但"爱其神骏"相同，都涉及到形神的关系问题。形质是可观、可以体味的

实在，神却看不到，只能去感知，属于形而上的东西。唐太宗《指意》云："夫字以神为精魄，神若不和，则字无态度也"，"神，心之用也"。前者以神为书法生动的先决条件，是神行而形势乃生，由神决定形质；后者言心悟于至道，妙用无方而神乃备。如此，则有"思与神会，同乎自然，不知所以然而然"的妙迹出现，人、书并如庄生梦蝶，同至于形而上的境界。刘熙载《艺概·书概》认为"学书通于学仙，炼神最上，炼气次之，炼形又次之"，是则唐太宗之"思与神会"，乃以我心成彼之神，已得炼神之道，是道家讲的物化。张怀瓘《文字论》谓"深识书者，惟观神彩，不见字形"，也正是对此而言。至于《笔髓论·契妙》讲"书道玄妙，必资神遇，不可以力求也；机巧必须心悟，不可以目取也"，《六体书论》称"趣之幽深，情之比兴，可以默识，不可言宣。亦犹冥秘鬼神有矣，不可见而以知，启其玄关，会其至理，即与大道不殊"，《评书药石论》言"大巧若拙，明道若昧"等等，都是要人学会形而上的思考和认知，如滞于耳目，即不免逐形而下了。又，郑孝胥《海藏书法抉微》云：

> 善乎轮扁之言曰："得于心而应于手"，庖丁之言曰："以神遇不以目视，官止而神行"。盖书之神者，即通于道，学者悟乎此，犹道士服炼已成，神采迥异常人矣！形而上谓之道，形而下谓之器，吾于书法得一证实，雕虫小技云乎哉！

其实，书法之形而上的东西并不限于神，举凡技术、形质之外的抽象存在，都可归入其中。

朱和羹《临池心解》云："书虽六艺事，而未尝不进乎道。非其胸中空洞无物，则化工生气不能入而居之，则即摹锺刻索，只成一染纸匠耳。惟与造物者游，而又加之以学力，然后能生动；能生动，然后入规矩；入规矩，然后曲亦中乎绳，而直亦中乎钩。所谓涉离微而通不犯，盖亦神通之本乎夙因欤。"朱氏之言，虽然已非晋唐时期"玄之又玄，众妙之门"的理论，代表了宋代以降关于书道之释说的一般状态，而要完全舍

弃形而上的思考和表达，是绝对不行的。归根结蒂，还是书法美的抽象特征使然。

有鉴于此，在我们想要了解书道何以玄妙之前，要先做到两点。一是学会掌握形而上的思维方法，不是用眼睛看，而要用心去感受古人的作品；二是把作品的点画线条视为“鲜活的精灵”“会说话的精灵”，让它们讲述自身的涵义，以及形质之外可能存在的种种涵义。

2. 字外之奇

小楷至王羲之，始脱尽隶意，臻于完美。与其脱胎的锺书相比，庾肩吾《书品》认为“天然不及锺，而工夫过之”。天然，指全其本色，不事雕琢，质朴自如的美感多一些。梁武帝《观锺繇书法十二意》之一：“损，谓有馀也”，传颜真卿《述张长史笔法十二意》释云：“岂不谓趣长笔短，长使意气有馀，画若不足之谓乎”。损，短缺，后人据完美的楷书视之，如有未足，而当锺书楷法初成之际，原本若是。笔短，后人据锺书总结经验，视之为用笔留有余裕，虽不到位，而态势已备，故能使意气有余，其道理与《庄子·养生主》“官知止而神欲行”相同。为此，梁武帝于附论中明确提出“字外之奇，文所不书”的观点，立足书写和审美，方法是形而上的。

字外之奇，可以泛指视觉形式之外的美感意蕴，或艺术原理，由点画字形的式样风格来提示它们的存在，通过意会联想来证实。但是，如非独具慧眼卓识，则很难获取。苏洵《太玄论上》云：“君子之为书，犹工人之为器也，见其形以知其用。”器用易知，而书法点画的内涵及字外的种种象征意味，却要具备天才、积学、经验等多种条件，而后始能神与物游，有所体悟。例如，《书断·神品》评张芝书引羊欣云：

> 张芝、皇象、锺繇、索靖，时并号书圣，然张劲骨丰肌，德冠诸贤之首。

何以前言艺术，而后称德？按，其思想来源于《周礼》，至德为道艺之本，

书法为六艺之一。《卫将军文子》注以“天道曰至德”，张怀瓘《文字论》则称“惟张有道创意物象，近于自然”、《书议》评曰“得物象之形，均造化之理”，是则所谓“德冠诸贤”，犹言其书能妙尽自然物理，顺乎天道（立天定人），故尔羊欣以“德”名之，张怀瓘别为换言。羊氏从张芝草书字形之外，看到同于自然的一派天机，并以德为说，突出了人的能动意义。

唐代以后，针对科举导致的趋同现象和书法“惟以笔迹巧秀为宗”[21]的风气，人们提出新的审美与批评标准，即书之美丑不以工拙论，而在乎雅俗。例如张怀瓘《评书药石论》：

> 故小人甘以坏，君子淡以成，耀俗之书，甘而易入，乍观肥满，则悦心开目，亦犹郑声之在听也。
>
> 故与众同者俗物，与众异者奇材，书亦如然。

优美、趋俗成为分别君子、小人的标志，还要上书皇帝，以革除其淫靡之弊，表明张氏是在脱离书法的社会功利性来侈谈艺术，也是在超越字形来谈其品格。又，黄庭坚《李致尧乞书书卷后》云：“凡书要拙多于巧。近世少年作字。如新妇子妆梳，百种点缀，终无烈妇态也。”新媳妇梳妆，簪花粉黛，无所不饰，也是指悦心开目、甘而易入的俗书。但是，事物很难恒定，雅俗经常易位，也会因时、因人而异。字外之奇的游移模糊，于此可见一斑。

又，关于如何避俗，黄庭坚提出“观韵”“得韵”“韵胜”的标准，蔡襄则有“书法惟风韵难及”之说。黄氏《跋周子发帖》云：“美而病韵者王著，劲而病韵者周越，皆渠侬胸次之罪，非学者不尽功也。”以韵评书，而不言韵为何事。又，黄氏《题绛本法帖》云：“论人物要是韵胜，为尤难得，蓄书者能以韵观之，当得仿佛。”来源很清楚，涵义仍不得而知。人们为了免俗，还提出“书卷气”的观点，喜欢讲“腹有诗书气自华”，而书法如何因为诗书而气华，也罕见述及。就此而言，字外之奇涉及到的许多内容，一直都在意会、感悟的层面流通，虽非哲学，却是形而上的。诸如此类，

不赘。

书写中的字外之奇尤有意味。苏轼《评草书》云："书初无意于佳乃佳耳……吾书虽不甚佳，然自出新意，不践古人，是一快也。"积学有成，即不必刻意求佳，不刻意即率性，率性乃能天机灿然。刻意则近于工夫，工夫难免自我重复，亦难有神来之笔、意外之趣。又其《石苍舒醉墨堂》诗云：

我书意造本无法，点画信手烦推求。

《次韵子由论书》诗亦云：

吾虽不善书，晓书莫如我。苟能通其意，常谓不学可……吾闻古书法，守骏不如跛。世俗笔苦骄，众中强嵬騃。锺、张忽已远，此语与时左。

所言通解书意和守骏不如守跛的观点，皆属字外求书，无法而能深合书理，点睛则在于"信手"二字，殆无法之法也。孙鑛《柳诚悬书兰亭诗文》发挥之云："可见作字贵在无意，涉意则拘，以求点画外之趣寡矣。"朱履贞《书学捷要》亦云："然造诣无穷，功夫要是在法外，苏文忠公'退笔如山未足珍，读书万卷始通神'是也。"这些都是书写的总体把握，具体的技术问题，古人也有所寓意。例如，包世臣《艺舟双楫·述书》记邓石如论书语云：

字画疏处可以走马，密处不使透风，常计白以当黑，奇趣乃出。

这是讲作品中的黑白对比，藉空白以反观结体的疏密奇正，并可以推而广之，施及行气、章法。

要之，字外之奇可以分别为两类。笔短趣长，是由书写提供了审美的余地，可以想见其字外的灿烂天机。雅俗、巧拙、韵胜、无意于佳乃佳、书卷气之类，是由字内到字外，辩证地讲论书法的艺术原理。

3. 经验感悟与联想描述

在两千年书法理论史上，上述两部分内容都有时代变化，惟一能贯穿始终的是经验性的阐释，有很强的可实践性和普遍的理论意义。

古代士大夫书家，往往集文人与学者、书写实践和评论于一身，由此即决定其经验的综合性。这种综合性表现为：审美和评论以能够驾驭并洞悉的书写实践为基础，其经验大都来自实践的体味；叙述中的语言表达直接取自文学创作的经验，理论则借助于学术、观念等。[22]

字形是我们考察的基点。康有为《广艺舟双楫·缀法》云："盖书，形学也。有形则有势……得势便，则已操胜算。"从字形到书写，其关系是：

字形→笔顺→笔力→笔势

笔顺是点画线条的书写、组合顺序，由顺序和点画式样造成用笔的自然起落，于是形成力感，速度则可以突出笔力的规律和变化状态，进而形成代表运动、张力的笔势。其中最重要的因素是毛笔，"惟笔软则奇怪生焉"。力循形用，势因力显，故曰"势来不可止，势去不可遏"，系顺序完成字形使然。

根据古人的体验，书法美的本源是笔力，"下笔用力，肌肤之丽"、"善笔力者多骨，不善笔力者多肉，多骨微肉者谓之筋书，多肉微骨者谓之墨猪；多力丰筋者圣，无力无筋者病"[23]，是力能生骨、肉、筋、肌肤等美感。如果再加上势的调节变化，还可以产生神、气（此指由运动所生流贯于字里行间的生气）等无穷之美。具体关系可如下图示：

力
- 势
- 骨
- 肉
- 筋
- ……

- 神、神彩、风神……
- 气、气势、气韵……
- 雄、雄强、雄逸……
- 遒、遒媚、遒丽……
- 方圆、刚柔、生熟、老少、巧拙……
- ……

- 美善、清浊
- 雅俗、正奇
- 文质、古今
- 天然、工夫
- 中和……
- 书卷气
- ……

力是核心词，骨、势等为力的原生词；对力而言，神、气等则属于它的衍生词，衍生词数量极大，使用也最为普遍；后一种是关联词，它们是对前三类词语所代表的技术、美感、风格等各种艺术问题的水准、品质进行概括评说。对图示各类词语的次第关系，我们称之为“词群谱系”。了解它，就可以知道古人每一个评论的基础及所处的审美层面，把握其经验感悟和联想描述的特点，弄清楚从形器擢升至形而上的大概过程，其学术价值是不言而喻的㉔。

作为词语，有些兼具形器和形而上之双重性质，或分别处于衍生、概说之不同层面，或多源多义，或可以列入两个以上的词群谱系当中，情况很复杂。例如“清”字：在气，清与浊相对，阳气清扬，阴气浊沉；在形，则清拟癯瘦，浊比肥痴；换言，则清与风骨呼应，浊与脂肉相和；在神意，则清与谨肃、闲静比类；在品格，则清与简质、奇逸、淡远同列；在雅俗，则法古者清，出新者清，有书卷气者清；在字如其人，则君子清，雅士清，隐逸清，由清人可至书之清品，等等。有时候，清字只代表评论者的立场、观点和思想方法，并非尽为艺术标准。例如，苏轼《题颜公书画赞》云：“颜鲁公平生写碑，惟《东方朔画赞》为清雄，字间栉比而不失清远。其后见逸少本，乃知鲁公字字临此书，虽小大相悬，而气韵良是。”其“清雄”为颜真卿之忠义而设，“清远”乃预为王羲之所置，以敷说颜体得王

书正源，与“字间栉比”的紧密章法了不相涉。凡此种种，不一而足。

经验性词语有其约定俗成的普遍性。例如，看到“险”字，人们很容易想到体势遒拔、峻骨内敛的欧体楷书，盖无骨不足以称势，无势不足以见险。看到“雄”字，就会想到体势开阔、筋骨强壮的颜体，即开阔、强壮均为雄之要素。再如，传梁武帝《古今书人优劣评》评王羲之书“字势雄逸”，而颜体一出，宏大的气象非“雄”不足以称之，遂评王书改用“遒媚”或其他。张怀瓘《文字论》述苏晋、王翰语云：

> 书道亦大玄妙，翰与苏侍郎初并轻忽之，以为赋不足言者，今始知其极难下语，不比于《文赋》。书道尤广，虽沉思多日，言不尽意，竟不能成。

其“极难下语”和“言不尽意”，表明书法审美及语言描述的困难，这在古代应该是比较常见的问题。

经验感悟相当自由，可以从任何一个角度切入，而据文献见，仍以技术、风格最为普遍。在联想描述上，以因形而成泛化的意象为多，既适用于书法之抽象美的表达，也能以模糊宽泛为读者留下想象的空间。古人用语尚简，讲究微言大义，但对那些微妙难言的体味，或要表达立场、观点上的倾向性意见，或概述其整体所得时，往往自由地选取词语，以虚对实，进入形而上的层面，包括简略的哲学附说。对那些的评瞽语，历史上沿用不衰，或稍事改易界说，传统精神颇为突出。

四　技道两进：理想的人格境界

在古代，《论语·述而》所载孔子“志于道，据于德，依于仁，游于艺”之语，是每一个士大夫从艺自觉遵循的原则，由此使艺术即人的问题，在书法上有突出的表现，颇可据以了解中国文化艺术精神的本质。对此，我们将从四个方面进行讨论。

1. 书为心学

《艺概·书概》云:“扬子以书为心画,故书也者,心学也。心不若人而欲书之过人,其勤而无所也宜矣。”按,扬雄《法言》以书为心画,其书本指文章,文以载道明志,故可为心画,宋代以后始借来论说书法,遂致千载因循。不过,从人之心意着眼以论书法,汉已有之,如赵壹《非草书》“书之好丑,在心与手”云然。

《笔髓论·契妙》云:“字有态度,心之辅也;心悟非心,合于妙也。且如铸铜为镜,明非匠者之明;假笔转心,妙非毫端之妙。”意谓字形态势,皆如人之心意的转化,心悟于至道,假笔墨迹化之。如为之推说,即《书概》所云“书,如也。如其学,如其才,如其志,总之曰如其人而已”之意。书法艺术与人的关系,以《书法雅言·心相》最为明确:

> 书之心,主张布算,想象化裁,意在笔端,未形之相也。书之相,旋折进退,威仪神彩,笔随意发,既形之心也。

未书之前,书相已然成之于心;既书之后,人心则形之于书,所论颇与现代艺术原理契合。陶宗仪《书史会要》评陆缮书法有“大抵人心不同,书亦如之”的看法,颇具普遍意义。

又,以书为心学,实际上是以书为人学。司空图《书屏记》云:“人之格状或峻,其心必劲,心之劲则视其笔迹亦足见其人矣。”这是根据有诸内,必形诸外的道理为说。又,欧阳修《集古录跋尾·唐颜真卿麻姑坛记》云:“其为人尊严刚劲,象其笔画”,又其《唐颜鲁公二十二字帖》亦云:“斯人忠义出于天性,故其字画刚劲独立,不袭前迹,挺然奇伟,有似其为人”。前言人如字,后谓字如人,都不离知人论书的做法,然亦能自圆其说。比较而言,唐以前人心多托之于物,顺乎自然,有“万趣融其神思”的特征;宋以后,人心直接与书对应,而归之于道德操节、学养性情。又《书谱》云:

阳舒阴惨，本乎天地之心。

阳气代表着生命，万物生机出自天地之本心，以此决定了书法取阳刚之美的基本特征。所谓“天地之心”，实际上是人心的哲理化。《书谱》又云：

况书之为妙，近取诸身。假令运用未周，尚亏工于秘奥，而波澜之际，已濬发于灵台……体五材之并用，仪形不极；象八音之迭起，感会无方。

书法之妙，近取之于人，笔墨的生动，发由内心，云云。宋人务实，极为看重君子、小人问题，书法亦骎骎被染斯风，“心画”说遂应时而生。朱长文《续书断·神品》评颜真卿书法：

如忠臣义士，正色立朝，临大节而不可夺也。扬子云以书为心画，于鲁公信矣。

斯言一出，迅即为人们所接受，进而以其代指书法。例如：

杜公以草书名家，而其楷法清劲，亦自可爱，谛玩心画，如见其人。（朱熹《跋杜祈公与欧阳文忠公帖》）

石才翁才气豪赡，范德儒资禀端重，文与可操韵清逸，世之品藻人物者，固有是论矣。今观其心画，各如其为人。

（魏了翁《魏鹤山集》）

他如沈作喆《寓简·论书》“如为心画传神”、岳珂《宝真斋法书赞·跋司马光集序帖》“心画之作，为天下法”等语，并皆如是。

“心画”说包含极广，能尽人之所有、所欲、所尚，不仅用于审美和评论，而且用于释阐书法原理，指导书写实践。韩性《书则序》云：“书果有则乎？书，心画也……异者其体，同者其理也。能尽其理，可以为则矣。”人心各异，心异字殊，而道理相同，循共则而明个性，即韩文宗旨。又，费瀛《大书长语·正心》云：

> 大书笔笔从心画出，必端人雅士，胸次光莹，胆壮气完，肆笔而书，自然庄重温雅，为世所珍。故学书自作人始，作人自正心始，未有心不正而能工书者。即工，随纸墨渝灭耳。

从为书法，到为作人，“心画”说的理论即告完成。《书法雅言·心相》认为：“书法传心也”“人由心正”“人正则书正”，其《书统》则谓“正书法，所以正人心也；正人心，所以闲圣道也”。古代书法艺术的政治、伦理功能及其理论，也由“心画”说而大显于世。

2. 风神骨气居上

张怀瓘《书议》评书，以“先其天性，后其习学”为标准，以“风神骨气者居上，妍美功用者居下”为次第。天性，指天资纵横的艺术个性与创造；习学，指规模前贤。以“风神骨气”居上，是重艺术，也隐含其对人格的赏悦。例如后文批评“逸少草有女郎才，无丈夫气，不足贵也”，然极推重为人风骨嶙峋的嵇康草书，观之能“了然知公平生志气，若与面焉”。妍美，若“女郎才”之类；功用，如应制趋时之类。此非张氏一人的标准，它代表了古代书法审美的基本价值取向。赵孟坚《论书法》云：

> 态度者，书法之馀也；骨格者，书法之祖也。今未正骨格，先尚态度，几何不舍本而求末耶？戒之！戒之！

以骨格为书法之根本，即等于把握到书法艺术生命形式的依凭。骨格有

形，观之则如梁武帝《答陶隐居论书》“棱棱凛凛，常有生气”之感，原理则如《述张长史笔法十二意》“岂不谓趯笔则点画皆有筋骨，字体自然雄媚之谓乎”之意。

尚骨并非目的，骨能传神，神代表着书法艺术之旺盛的生命状态。瘦骨峭拔，观之凛然生畏，则风神自见，杜甫《李潮八分小篆歌》“书贵瘦硬方通神”、《宣和书谱》评李煜书“落笔瘦硬，而风神溢出”均此意。又，若骨势呈极佳的运动状态，也能显现风神，如《书断序》谓“恣运动于风神”。以风神为书法取会佳境时所有，故尔历来为世所重，窦臮《述书赋》“骨气乍高，风神入俗”之语，可为坚证。

宋代以后，神气骨肉血并重，神亦转为多元，凡品格特立脱俗、生动可人的作品，均可以取而名之。姜夔《续书谱·风神》在列具书法取神的八个条件之后，举例说明风神应如个性，八例之一为“媚者如美女”，很能代表其观念的市俗化和人情味。尽管如此，风神骨气仍不失为学书者所追求的理想境界，李日华《竹懒书论》“知书道断在神骨，未可以功力意态取也”之语，颇具代表性。

又，赵宧光《寒山帚谈·学力》认为“字法恶无骨”，于《评鉴》中列具五种俗笔，认为“妩媚则全无士大夫气”，表明赵氏痛恨字法无骨，是因为书如其人，有损于士大夫立身入世的根本。《书概》论书，“以士气为上”，后列当弃之十数种气，首为“妇气”，也是以书之柔媚象征士大夫缺少风骨之意。由此可见，自古以来的书法尚骨重神，除艺术的考虑之外，还有其深刻的人格意蕴托寄其中。

3. 技道两进

在汉唐书法鼎盛时期，士人君子趋之若鹜，以此时或招致批评，“德成而上，艺成而下”的阴影始终无法去掉，学书“犹胜弃日”“贤于博弈”的简单慰藉也未能使人尽释其疑。有感于此，刘禹锡《论书》提出“吾姑欲求中道耳”的见解，遂成技进乎道之书法观念的先声，而孔子游艺志道的思想也因以得到完全的落实。又，黄道周《石斋书论·书品论》云：

> 如写字画绢，乃鸿都小生孟浪所为，岂宜以此混于长者？……雅尚之论，便当寻其意义，别其体况，安能阖然食汁腐毫，与梁鹄、皇象之俦比骊齐辙乎？
>
> 学问人著些子伎俩，便与工匠无别。然就此中引人入道处，亦不妨闲说一番，正是遇小物时通大道也。

既视书法为高雅风尚，就应该搜讨其宏旨，阐明其意义，分别其雅俗泾渭，藉小物而通于大道，方不失士人本色。其言对说明何以有技进乎道的思想产生，颇为简明入理。

北宋前期，文坛隆盛，书法凋敝。朱弁《曲洧旧闻》云："唐以身、言、书、判设科，故一时之士无不习书……本朝此科废，遂无用于世，非性好之者不习，故工者益少，亦势使然也。"因科举不用，竟导致社会性的书法弛废，于此不难看出，实用和功利对古代书法的影响至巨。既失动力，书法只能作为少数人的爱好，或晚年赋闲的清娱活动。如此，对其别有释说，曲径通幽，则势属必然。例如，欧阳修《试笔》提出的"学书消日""学书为乐""自适"，反对书法"成一役之劳""人心蔽于好胜"，都是前所未有的超然之心，同时也代表了风气的转变。其《学书静中至乐说》云：

> 有暇即学书，非以求艺之精，直胜劳心于他事尔。以此知不寓心于物者，真所谓至人也；寓于有益者，君子也；寓于伐性汩情而为害者，愚惑之人也。学书不能不劳，独不害性情耳。要得静中之乐也，惟此耳！

至人，犹言圣贤，不必凭借外物而自得于内；君子借助外物，取其有益于修身志道；愚人俗人则耽玩于物，役役劳碌，害于性情而不能自知。欧阳修冷静地把自己与书法隔开，后者应该如何，可以不必考虑，它只是一种被长期借用的工具，而本人所关心的是从中得到了什么，变过程

为目的。这种思想影响到门生苏轼，并由之影响北宋后期众人。苏轼《题笔阵图》云：

> 笔墨之迹托于有形，有形则有弊，苟不至于无。而自乐一时，聊寓其心，忘忧晚岁，则犹贤于博弈也。虽然，不假外物而有守于内者，圣之高致也，惟颜子得之。

书法有形，人难免为形迹之工拙所累，但能因以自乐，即优于下棋争胜。人存超然之心，观书品书亦自别于往昔。例如，苏轼《跋王巩所收藏真书》有云：

> 信乎其书之工也。然其为人倜荡，本不求工，所以能工。此如没人之操舟，无意于济否，是以覆却万变，而举止自若，其近于有道者耶？

怀素学书甚勤，积功至于"笔冢"，苏轼不会不知。之所以为之别解，恐怕是借题发挥，表达自己对书法所得及观书的联想。又其《跋秦少游书》云：

> 少游近日草书，便有东晋风味，作诗增奇丽……技进而道不进，则不可，少游乃技道两进也。

有道而后艺乃可观，可以为君子之学。

斯风一开，后世景从，虽然持论时或有异，而技进乎道的原则不变。例如，郝经《移诸生论书法书》云：

> 淡然无欲，翛然无为，心手相忘，纵意所如，不知书之为我，我之为书，悠然而化然，从技入于道。凡有所书，神妙不测，尽为自然

造化，不复有笔墨，神在意存而已。

所论本于玄学思想，技之与道，也因以脱出宋贤窠臼，复归于书法。

宋人的技道观念，来源有三。一为原型，即《庄子·养生主》述庖丁解牛语“臣之所好者道也，进乎技矣”之意。郭象注：“直寄道理于技耳，所好者非技也。”用于书法，则道谓书理、规律，有道则书妙。二为儒家的游艺志道、修身养德。朱长文《续书断》评蔡襄书法云：

儒者之工书，所以自游息焉而已，岂若一技夫役役哉！

游，谓“游于艺”；息，出《礼记·学记》，此指寓心托志、自乐自适。或借以抒情骋怀，提升其人格境界。三为禅宗思想，如“顿悟”“明心见性”之类，皆有助于了悟书道，认识真实的人性及所欲，并以此追求艺术的个性。其益助在于思想方法，对成就宋代书法和理论有着重要意义。

黄庭坚《跋秦氏所置法帖》云：“风俗以道术为根源，其波澜枝叶乃有所依而建立。”风俗，指宋代时尚；道术为理论，意为以道进技，书法自然不能例外。要之，一种风气的形成与流传，自有其合理之处，后世因循，在在可见，不复赘言。但是，真正能够做到以道进技、或技道两进，非资禀颖悟过人，找到二者之间的衔接转换之点，决难幸致。

4. 人品即书品

以人论书、因书及人的风气，始于张怀瓘，前者见于《书议》评嵇康，后者见《评书药石论》由棱角、脂肉之弊论及君子、小人。其后，《新唐书·柳公权传》载穆宗问笔法，柳氏答“心正则笔正，笔正乃可法矣”，“帝改容，悟其以笔谏也”。按，唐太宗《指意》以心为字之筋骨，书写以心、笔参用，以“神气冲和为妙”；其《笔法诀》云“正者，冲和之谓也”，是“心正”犹言神气冲和。又，《笔髓论·契妙》云“心神不正，书则欹斜”，是省言“笔正”。柳氏长于大楷碑版，以中锋出劲骨，强调“笔正”，实乃转述

前人书旨及结合己书的经验之谈。欧阳修《试笔》称“苏子美尝言用笔之法，此乃柳公权之法也。亦尝较之斜正之间，便分工拙”，表明欧氏本知柳公权在言笔法。及其编撰《新唐书》，遂以柳氏耿介能谏而附会之。以一代文宗之言，复有苏、黄的发挥，“笔谏”说即成定论。后人祖述弘阐，以人品拟论书品、书理，而伦理标准移入书法，也因此深入人心。

欧阳修著《朋党论》，严格君子、小人品流别异，论书法亦极重人品。《集古录跋尾·唐颜鲁公书残碑》云：

> 余谓颜公书如忠臣烈士，道德君子，其端严尊重，人初见而畏之，然愈久而愈可爱也。

颜真卿人为忠臣烈士、道德君子，遂以其评书，人品与书品相表里。就此而言，人品即书品乃字如其人之“心画”说的伦理延伸。然则“心画”说还有天资、性情、学养等许多合理的成分在内，而人品即书品的标准已经超出于艺术之外了。再如其《笔说·世人作肥字说》云：

> 古之人皆能书，独其人之贤者，传遂远……使颜公书虽不佳，后世见者必宝也。杨凝式以直言谏父，其节见于艰危。李建中清慎温雅，爱其书者兼取其为人也。岂有其实，然后存之久耶？非自古贤哲必能书也，惟贤者能存尔。其余泯泯，不复见尔。

即使颜真卿书法不佳，后世亦必慕其人而宝其书，已明确不取艺术标准。推而广之，世代流传的名家书法，多是书以人重，并非全为艺术。或者说，今天我们所了解的书法史，由筛选出来的贤哲书法组合而成，不是历史的全部，也不代表所有的精华。斯言颇能发人深省。

苏轼秉承欧说，而论言更为明了。其《书唐氏六家书后》云：

> 古之论书者，兼论其平生，苟非其人，虽工不贵也。

世之小人，书字虽工，而其神情终有睢盱侧媚之态。不知人情随想而见，如韩子所谓窃斧者乎？抑其尔也。然至使人见其书犹憎之，则其人可知矣。

韩子，列子之误。人品与书法相合则贵之，人品卑下，视其书亦鄙贱，虽非客观及纯为艺术，在古代却成至理。张安国《论书》“其传者以人，不以书也”之言，足资证明。又，苏轼《跋钱君倚书遗教经》云：

人貌有好丑，而君子小人之态，不可掩也；言有辩讷，而君子小人之气，不可欺也；书有工拙，而君子小人之心，不可乱也。钱公虽不学书，然观其书，知其为挺然忠信礼义人也。

书法有君子小人之异，或有可说，如《书法雅言·心相》所谓“有诸中，必形诸外，观其相，可识其心”之意。至于“不学书”的字迹能见其人品，已经超出讨论艺术问题的范围了，应视为个别的现象。

世间之人，林林总总，很难截然分别君子小人，于是黄庭坚又增“俗人”，以雅俗与人品即书品的问题相结合，导引出“胸次”和“书卷气”等新的品评标准，使原本生硬简单的对应变得丰富而颇具理论意义，观之似为艺术与伦理兼容，实则重心仍在后者。黄氏《题王观復书后》云：

此书虽未及工，要是无秋毫俗气。盖其人胸中块磊，不随俗低昂，故能若是。

胸次高，书乃不俗，人品决定书品，伦理标准在艺术之上，这已不限于论书，颇含劝人脱俗向上之意。伦理标准的教化功能，以此可见一般。又其《跋东坡书远景楼赋》云：

余谓东坡书，学问文章之气，郁郁芊芊，发于笔墨之间，此所以

它人终莫能及尔。

学问文章之气，后人易言“书卷气”，是宋以后教人如何提高胸次、使书法脱俗近雅的惟一妙诀。《宣和书谱》评李磎书法云：

大抵饱学宗儒，下笔处无一点俗气而暗合书法，兹胸次使之然也。至如世之学者，其字非不尽工，而气韵病俗者，政坐胸次之罪，非乏规矩耳。如磎能破万卷之书，则其字岂可以重规叠矩之末，当以气韵得之也。

其后评白居易、张徐州、王安石、沈约、贺知章、韦权、释景雲、薛存贵等，均类此意，颇可考见一时风尚。

字存功利，趋俗即其通病，如何避俗，则成为普遍关心的问题。刘因《荆川稗编》述萃集唐宋名贤书法云：

以励吾气，参之以肆吾博可也。虽或不工，亦不俗矣。技至于不俗，则亦已矣。

此中体味，与《宣和书谱》评薛道衡书“但要时以古今浇之，不尔，则尘生其间，下笔作字处便同众人”是同一道理。又，黄庭坚《跋与张载熙书卷尾》云：

学字既成，且养于心中无俗气，然后可以作，示人为楷式。

养的功夫非常重要，但养书不能无所凭借，书卷气则因以介入其中。《宣和书谱》评张籍书法云：“观夫字画凛然，其典雅斡旋处，当自与文章相表里”，评杜牧书法云：“作行草，气格雄健，与其文章相表里”，评薛道衡书法云：“文章、字画同出一道，特源同而派异耳”，诸评代表了书卷气介入书法的理论基础。

综观古人论书，以人品推及书品者，其思想宗旨仍在于如何按照既定的标准来作人。郝经《移诸生论书法书》“盖皆人品为本，其书法即其心法也”之论，可为其总括。如果究其社会的与文化的深层涵义，则可归结到伦理秩序，是把封建社会用以教化人的伦理道德标准，转化而为书法的评论、取舍标准。《宣和书谱》评唐太宗书法云：

> 方天下混一，四方无虞，乃留心翰墨，粉饰治具。雅好王羲之字，心慕手追……置洪（弘）文馆，选贵游子弟有字性者，出禁中所藏书，令斅学焉；海内有善书者，亦许遣入馆，由是十年间翕然向化。

“粉饰治具”，传神地揭示出帝王提倡书法的政治、社会功用；“翕然向化”，意谓天下人自觉地归于教化，以技艺售与帝王家，借以晋身仕途。尊王、评其书“尽善尽美”，是确立标准，以一人之风，化及天下。也就是说，并不限于人品即书品之一方面，古代书论的许多内容，也都因此生出。

比较而言，书为心学，是关于字如其人的理论，是总纲；风神骨气居上，意在取其人格标准；技道两进，讲修身和审美理想的寄托；人品即书品，说明作字先作人的道理。它们是后期书法理论史的核心内容，也是影响书法审美与批评质量的一个敏感话题。

第三节

前期书法史

书法史研究，分期有助于把握其发展的阶段性特征，同时也会产生一些具体问题，不易确认归属和表述。对此，我们只能抓主流、抓本质特

征。前期:商至东晋,书法附于书体演进而发展;后期:东汉至清,是体现"翰墨之道"的书法风格变迁史,书家群体及其楷模起主导作用。东汉至东晋,兼乎二者特征,属于过渡阶段。在叙述的过程中,还会有若干调整和说明。例如,汉晋南北朝书法的不平衡状态是一个完整的问题,需要放到前期一并讨论,后期则以隋唐为始。

一　象形文字的书法美及其蜕变

汉字的初始状态如何,我们尚不清楚,但在商代中晚期,已经有了由一百多个象形符号辗转组合起来的成熟、完整的文字体系。如果忽略其构形原则,仅就字形的式样特征与书写方法而言,名其为象形文字,当可成立。

象形字的形体,来源于客观物象,乃先民通过"近取诸身"、"远取诸物"之约简方法描画而成。许慎《说文解字·叙》述象形字的书写是"画成其物,随体诘屈",图画仿形之特点相当清楚,使人一见即知所代表的物象"原型",进而读其音、知其义。如果要做到准确地以形表意和记音,则仿形务必要像,需要有很高的技术与训练过程。同时,文字在实用中要按照语序排列成篇,即不能保证每个字形作为描画物象之个体单元的独立性,必须经过统一的协调处理,使之不同程度地进入一种符号状态,从而使仿形描画开始有了书写的意味。

商周文字遗迹主要有三种形式。甲骨文,用于原始宗教仪式行为中人与鬼神沟通的契刻书面语言,时间最早,下限可至西周早期;金文,用于宗庙祭祀的礼器题铭;朱书墨书、玉石书刻文字,数量极少,将分置于后文涉及。

甲骨文契刻伊始,为求实用,一部分字形即进行了线条式简化。但繁简不一,于是又有局部调节的省略式简化,使字形保留最低限度的象形,并能做到彼此区别。与此同时,契刻之求简趋用的心理也在促使仿形描画发生潦草现象,直线的契刻则在不断促使其发生异化,从而使字

形逐渐降低象形程度，逐渐远离“原型”，这就是书写性简化。这种简化来自无限重复的书刻，积微至巨，即可强化仿形的书写意味，产生笔顺，引发书体演进。就此而言，甲骨文是商代特殊类型的简化字，其书法美建立在简化的基础之上，经历着由形象美逐渐损减并增加抽象成分的初期变化过程。

象形装饰文字是商周时期的商人族名徽识和先王先妣庙号的美术化象形字，其功用有浓郁的原始宗教涵义，而修饰字形的风气，也影响到其他叙事作器题铭。根据其性质，我们确认它是原始书法艺术，是“集体无意识”的创造。商代晚期也有很少的、体现书写美的题铭出现，至西周早期，则成为金文书法的主体。值得注意的是，象形装饰文字修饰字形的手法，开始在书写性金文中使用，有整饬、美化字形之功，而又不损害书写之美。这种做法直接引发书写美的追求与规范，即书法史上的正体自觉，大篆书体遂应运而生，大篆楷模《史籀篇》字书亦相继问世。大篆书体的图案化特征，我们以“篆引”名之。篆，指类于图案纹饰的字形体态，如线条的圆转、对称、等距、等长，排列有序；引，指线条的粗细匀一，用笔直曲引书有如画线。大篆的成熟，标志着象形字已经由实际上的象形，转化为观念上的象形，描画物象的仿形线条，也蜕化为准仿形线条，书法美的抽象性进一步增强，“篆引”秩序成为西周礼乐文化的表征。

西周时期，王室作器题铭为各诸侯国之典范，是以王者之化，形四方之风。春秋以后，诸侯力政，礼崩乐坏，以大国为代表的地域性历史文化抬头，书法的地域风格，也因以显现并形成潮流。作为春秋战国时期的书法，有许多独到之处。其一，僻居西部的秦国与东南各国的书法有明显的不同，以齐晋为代表的黄河中下游各诸侯国书法又与以楚国为代表的长江流域有所不同。其二，从春秋中晚期开始，楚国率先以物象美改造、装饰文字，随后在东南各国流行，蔡、越为其后劲，这就是人们所熟悉的鸟、凤、龙、虫书。相比之下，北方仅齐晋等国能看到简略的虫书，但中山国诸器却美轮美奂，可以媲美蔡、越，气象则过之。其三，三种

性质的书体争奇斗妍，相互影响。一是正体，延续西周大篆，但完整保留下来的只有秦国；次为齐国，已有所变迁；燕、晋则走得较远；楚国早至春秋即抛弃传统，采用受美化装饰性书体影响的美化新体大篆。齐国也有新体大篆，但能与传统式样共存。二是草体，如春秋末年的晋国盟书、战国楚、曾简策帛书，其风格或有不同，而“钉头鼠尾”状类蝌斗的式样，与商周墨迹一脉相承。刻款金文始见于春秋薛器，后则潦草变异，日趋严重，其中楚器刻字与墨迹最为接近，以三晋最为草率难识。三是美化装饰性书体，以物象装饰字形的鸟、凤、龙书三体大约流行到战国早期而告消亡，能够充分展示曲线美的虫书，则一直延续到秦汉。其四，书写技术与题铭工艺的精湛，达到前所未有的高峰。例如，盟书的朱书墨书、十几批楚简、曾简的风格变化和楚帛书的精熟，美化装饰性书体题铭的错金工艺、中山器题铭刻款的精巧，秦公大墓石磬与石鼓文刻字的精美，三晋货币文字布局的善于变化，等等，可谓美不胜收。

春秋战国的几百年，是政治上的乱世，对书法史而言，却是大变化、大发展的时期。例如，由于“物勒工名，以考其诚”的制度，使文字下移，分外加重了《汉书·艺文志》所言乱世文字“是非无正，人用其私”的情况，铜器题铭书法的新变化，多在于斯。引申开来，我们可以把工匠的作品分为两类：一是世守其业、训练有素的工匠，题铭均能美观而技艺娴熟；二是不断扩充进来的、缺乏文字知识与书刻技艺训练的工匠，其字拙陋讹错，书法亦多粗糙杂乱，很少有美感可言。这种情况，在秦权量诏版上也有清楚的反映。

小篆是古文字的终结。关于小篆的作者，应以《说文解字·叙》“秦始皇帝使下杜人程邈所作也”之记载为是。李斯等人奉旨作字书，选用其字，后人遂以作者归于李斯。或推说《说文解字·叙》所言乃错简，失据。小篆斟酌《史籀篇》大篆字书改定而成，其时大篆亦非旧貌，辗转传抄，讹误及窜入时文即在所难免，是以有小篆之作和颁行。小篆由周秦一系发展而来，但其图案化程度尤甚，故名其线条为“准仿形美化线条”。考之虫书等装饰性书体，其线条可以称之为“准仿形装饰线条”，手写体古文墨

迹为"准仿形简化线条",以概括各自的书体特征和书写方法。

小篆的代表作为秦刻石，是延续石鼓、大其书法体制的楷模之作，书法也因秦人刻之于石,最终从庙堂题铭中走出来,可谓意义重大。又，据汉儒的归纳，秦代通行文字有八种书体，除小篆为新正体、隶书为新草体之外，其余六种具有不同用途者均为古体，代表着古今文字书法的交汇。至于秦人是否有意别为八体，则当别论。有一点可以肯定，书体分工及其具有文化上的象征意义，古今诸体并行与书家的兼擅，都是后人上推至秦为起点的。

二　隶变与隶书正体化

隶变是秦系古文字形体变革的开端，以其与汉代隶书有清楚的先后发展关系，故名。按照旧有观点，汉隶又名"八分"，其前未成熟的早期隶书名为"古隶"。但古隶之名使用太滥，似已无所不包，于此特将其限定为能够代表隶变进程的秦汉简牍帛书墨迹中的相关部分。

1. 隶变

秦国初为周天子附庸，秦襄公送平王东迁有功，始受封立国。直到战国秦孝公用商鞅变法以前，"秦僻在雍州，不与中国诸侯之会盟，夷狄遇之"，"诸侯卑秦，丑莫大焉"㉕。也正是在这种近于封闭的状态中，秦人形成颇具个性的文化特色，其文字与书法也在沿用《史籀篇》的过程中，走出一条与东南各国颇不相同的道路，隶变尤其典型。

我们从公认的秦简古隶总结出来的隶变早期特征是：改变笔画方向、笔顺、笔画连结方式；部分字形或局部、偏旁发生省并的简化现象；最基本的动因，来自书写性简化。以此上溯至战国秦孝公时期的《商鞅镦》，尝试以笔墨复原其书写状态，则大体可以确认，至迟在战国中晚期之际，秦系文字的日常手写体即已发生隶变。稍后有秦武王二年的《青川木牍》古隶，也能提供佐证。

隶变之初，对字形结构冲击不大，但以书写性简化分解仿形线条，重新组织字形，使之体貌产生变化。这些现象，普遍地存在于战国晚期的《天水放马滩秦简》和《云梦睡虎地秦简》、木牍当中，其字工整易识，篆法亦尚未去尽。此外，《天水放马滩秦简》中有三晋古文笔法的古隶，《云梦睡虎地秦简》中阑入一些楚文字字形。这表明，随着秦人的军事拓疆活动，古隶也逐渐向外扩散；六国遗民的加入，也会把旧有书写习惯带入隶变当中。也就是说，秦人统一文字的工作，早在战国晚期翦灭六国的过程中即已开始，六国文字的反馈则促使秦始皇改定小篆，重新确认规范标准。但是，六国人书写的潦草习惯却很难改变，它成为其后隶变的潦草化并衍生隶、草二体分途发展的催化剂。

汉承秦制，隶变继续发展。我们可以从秦汉之际或略晚的简牍帛书作品中，看到秦人、楚遗民笔下的古隶，以及初与隶书分途的原始草书，等等。比较有学术价值的是书于文帝时期的阜阳汉简《仓颉篇》，作为第二代汝阴侯夏侯灶生前诵习的字书，其古隶已具有相对规范的风格式样，代表了上层社会对变化中的古隶的取舍。

对隶变来说，汉武帝朝是一个关键性的发展时期。由于汉武帝建立起严格的文字考试和监察制度，并鼓励、选拔善书者进入各级政府任文职吏员，遂造成“同趋学史书”㉖“何以礼义为？史书而仕宦”㉗的社会风气。史书，指当时律令规定的政府文职吏员必须掌握的篆隶等古今各种书体，史籍述其能者每每以“善史书”“能史书”称之。其本意在于正体正字，以确保阅读经书和国家政令的准确传达，其始重在学术，后来却成为帝王、后妃、童稚都积极参与的社会化的书写活动，为激发“翰墨之道”的早日到来，打下坚实的基础。

2. 隶书正体化

所谓隶书正体化，指隶变结束以后，隶书形成正体的过程与途径。隶变完成，应有如下标志：一是彻底消除篆形，用抽象的点画符号重新组织字形；二是确立全新的笔顺、笔势、笔画连结方式，使之更适合右手

书写的生理习惯；三是全新的体态，已经和它脱胎的母体有了本质的区别；四是字形结构形成新的规范标准，取得全社会的认可与通行。

隶书正体化，可以划分为前后两个阶段。第一阶段，去尽篆体痕迹，消除草书造成的各种不稳定因素，实现隶书扁平端正的体式，以河北定县八角廊汉墓出土的昭宣之际的简策隶书为标志，是在“善史书”风气的推动下完成的。隶书取撇捺挑法与长横波势的选择过程是：楚文字行笔的下滑摆动的书写习惯，被楚遗民带到隶变当中，使朴直的秦隶斜画，变成弧曲拖曳的形式，并渐成左右呼应之势；隶书要实现正体，字形必须平正，进而迫使左右长出的拖曳转为横势挑出，造成隶书扁平的体态，其长横波势则是与撇捺协调所致。

第二阶段，东汉章帝时王次仲饰隶为八分，实现分书的艺术化提升。从八角廊汉简，到武威汉墓出土的《仪礼》九篇，隶书体势均以极扁的式样横贯简的宽度。这些作品书字工美，代表了西汉中晚期规范的隶书式样。应该说，这是与小篆体势相反的一种极端，其遗风直至汉末仍不时可见。

东汉书风大盛，名家辈出，创立楷模。卫恒《四体书势》云：“上谷王次仲始作楷法”，楷法兼有楷式、法度之意。又，《书断》引王愔云：“次仲始以古书方广，少波势，建初中，以隶草作楷法，字方八分，言有楷模。”字方八分，旧说以为尺寸大小，实则方应训为“始”，犹言字始成八分之状。饰，义为修饰、整治、美化，意谓王次仲美化加工隶书而为八分，重新为隶书确立体势、撇捺挑法的变化和式样、长横的一波三折和蚕头雁尾等，使之备具典范美的楷模意义。或者说，王次仲是东汉第一个隶书名家，以其风格与后来的铭石八分的典型式样近同，故尔附会为说。

三　翰墨之道生焉

1. 翰墨之道与草书的启蒙

“善史书”风气的直接后果，就是书家群体的涌现，使写正字正体的

学术与政治需求，开始向书法艺术、向日常实用的草体方面倾斜，而人们最先寄以浓厚兴趣的作品形式，居然是私相闻问的尺牍㉘。张怀瓘《文字论》云：

其后能者，加之以玄妙，故有翰墨之道生焉。

玄妙，指纯艺术审美的各种内容，能够吸引人们在“道”的层面认识并持续挖掘书写之美的力量。《书断》又云：

自陈遵、刘穆之起滥觞于前，曹喜、杜度激洪波于后，群能间出，角立挺拔。

陈遵是西汉晚期至王莽时人，《汉书·游侠传》述其“性善书，与人尺牍，主皆藏弃以为荣”。刘穆，《后汉书·宗室四王传》作“刘睦”，称其“善史书，当世以为楷则”；又善草书，“及寝病，帝（明帝）驿马令作草书尺牍十首”。这是最早善草书名家和草书尺牍书法被帝王宝爱珍玩的实例。这里提出一个事实，即在古人眼中，“翰墨之道”与其前后的“善史书”是有所区别的，并且与草书有关。

就考古所见，原始草书见诸云梦睡虎地秦墓木牍家书中的部分字形，时当战国末年。成篇的、业已和隶书分途发展的原始草书，是大约书于惠帝之前的马王堆汉墓医简，其字尚存隶意，如称之为“隶草”，当更近于事实。又，草书是对尚在演进中的古隶所做“相似性简化”，成公绥《隶书体》称“草藁近伪”，就是在讲这种“伪略”的相似关系。又，《书断》引王愔云：

汉元帝时史游作《急就章》，解散隶体兼书之。汉俗简惰，渐以行之。

兼书之，昔皆不解，或径指兼乃“粗”字之误，实则兼谓省并简化，正可以代表原始草书从隶变的字形进一步改造而来。隶书实现正体化，草书亦告成熟。《急就章》本名《急就篇》，用隶书抄写，考古有实物可证。用草书抄写传习，是东汉草书风气大盛以后书家习字兼示后学所为。今草出现，人们为使草书之名与《急就篇》区别，遂易篇为“章”，名其体曰“章草”。

“善史书”活动，尤其是帝王后妃等非功利人群的积极参与，提高了人们对书法艺术的热情和鉴赏能力。草书体的成熟及其便捷流美，更为非功利的艺术探索，提供了广阔空间。刘睦贵为北海靖王，“善史书”并兼善草书，深得光武帝和明帝的器重，尤能说明从史书到草书的非功利性转化。其后名家辈出，创立规模，遂使草书比肩正体，独领尺牍风骚。又，《书断》评徐干善草书引班固与弟超书云：

> 得伯张（徐干字）书，稿势殊工，知识读之，莫不叹息。

稿、草同义，草势殊工，是在笔势的变化和运动中考察草书的美感。表明中国古代书法的审美与评价，首先由草书启蒙发凡，借助尺牍书信的往来进行交流与传播。其后崔瑗作《草势》，对书法艺术认识之深，远非汉晋其他势评可比。如此，我们完全有理由推测，张怀瓘所谓“翰墨之道生焉”，与草书崛起及审美早熟，关联至为紧密。

2. 翰墨之道与书体演进及改造

在“翰墨之道”启示下，书体演进和改造一直处于自觉的艺术活动之中，士大夫书家积极参与，先后创立楷模，导引书法不断地向前发展。对此，我们将从三个方面加以考察。

（1）日常实用书体演进

王次仲饰隶为八分，使隶书的艺术品质得到丰富与提升，具有较强的可观赏性。同时，艺术的繁难也影响到它的实用性，人们开始尝试加

入草书的成分,删繁就简,化转曲为率直,即成原始行书。原始行书和原始草书相似,都有隶书痕迹,仅古今、多寡有所不同。据载,东汉末年刘德昇始创行书,实则应为善行书的第一人,魏初锺繇、胡昭均师之。锺氏推陈出新,行书与其"小异";复整齐规范其字形,遂成新体楷书。庾肩吾《书品》评其得"天然"之美,实赖于草创之功。王羲之再度剪裁锺书,整饰规范,楷法始告完备。行书亦然。《书品》以其"天然"不及锺而"工夫"过之,也根基于此。

章草至张芝草圣,乃集大成,因临池而至"工夫第一"。张怀瓘最为推崇张芝,并称其始创"一笔书"之体势连绵的今草,殊不足据。《书断》称只有王献之"明其深指",可以续作。此正可以表明,如有草圣遗迹,必与小王有关;米芾认为《淳化阁帖》所收张芝今草《冠军帖》系张旭临小王书,当近于事实。张芝以降,章草虽有变化,但不会超出索靖《月仪帖》、陆机《平復帖》规模。所以,今草的成熟应以王羲之作品为标志,但也仅限于很少的字形连属;极纵草势,应以小王为始。

阮元《北碑南帖论》云:"《阁帖》晋人尺牍,非释文不识,苟非世族相习成风,当时启事,彼此何以能识!"据此可以发挥者有二。一是尺牍用于亲友僚属之间,书写比较自由随意,稍为简率便捷,即成伪略牵萦之势,从章草到今草的演进,实得力于此。二是魏晋书法,由世族领导时尚,由清流雅好而成传统,其中的政治因素,亦不容忽略。颜之推《颜氏家训·杂艺》自述"江南谚云:尺牍书疏,千里面目也。承晋宋馀俗,相与事之,故无顿狼狈者",即可为证。

(2) 古体的多元化艺术变迁

隶书正体化以后,小篆成为古体。《四体书势》载章帝建初时,曹喜善篆,与李斯小异,江式《论书表》亦言其"小异斯法,而甚精巧,自是后学,皆其法也"。又据蔡邕《篆势》的描述,其时已有"垂露"之体,《书断》则称"悬针""垂露"二篆均为曹喜所作,虽不能确认,但小篆书法有新的发展,则无问题。又,蔡邕善篆,《论书表》叙云:

> 蔡邕采李斯、曹喜之法为古今杂形，诏于太学立石碑，刊载五经，题书楷法，多是邕书也。后开鸿都，书画奇能，莫不云集，诸方献篆，无出邕者。

蔡邕篆书“为古今杂形”，已不能考见，《四体书势》评其“精密闲理不如淳也”，则魏《三体石经》小篆当由邯郸淳、韦诞一系传承而来，有悬针的特点。东吴《天发神谶碑》系悬针篆的变化，装饰性较强。

此外，东汉古文经学大盛，古文书法亦颇流行。《后汉书·卢植传》上载灵帝书有“古文科斗，近于为实”之语，表明其时古文渐被整饰美化，状类蝌斗。《四体书势》述魏初传古文书法者有邯郸淳、卫觊，至《三体石经》乃“转失淳法，因科斗之名，遂效其形”，时间略后，而言战国古文转化为装饰书体的情况，则完全相同。

(3) 士人参与装饰文字书体

汉末以前，金石砖瓦印陶题铭中的美化装饰性书体，均系工匠作品[29]。灵帝好书，创立鸿都门学，“诸为尺牍及工书鸟篆者，皆加引召”[30]，遂开士人参与装饰文字书体的风气之先。《后汉书·阳球传》云：“或献赋一篇，或鸟篆盈简，而位升郎中，形图丹青”，《杨震传》亦称“鸿都门下招会群小，造作赋说，以虫篆小技见宠于时”，均可以看到当时重文学、尚书法的情形。又《蔡邕传》载其上书皇帝云：

> 又尚方工技之作，鸿都篇赋之文，可且消息，以示惟忧。《诗》云：“畏天之怒，不敢戏豫。”天戒诚不可戏也。

尚方，隶属少府，为皇家作器，图画纹样和书法题铭均为工匠职能。士人参与，则如《诗》所谓“戏豫”，有辱国体，应该息止。但是，其事方兴未艾，已非少数清流所能左右。王愔《古今文字志目》录“古书三十六种”之中，约三分之二为汉晋装饰书体之遗存。梁庾元威《论书》云：

> 齐末王融图古今杂体，有六十四书，少年崇仿，家藏纸贵。
>
> 湘东王遣沮阳令韦仲定为九十一种，次功曹谢善勋增其九法，合成百体。

庾氏为之删除改作，亦成百体，“间以采墨，当时众所惊异，自尔绝笔，惟留草本而已”。草本，功同画谱；述王融之作用一“图”字，明其所饰物象状类图画。文末以“杂体既资于画，所以附乎书末”为结，表明庾氏尚清楚杂体与书法的区别。入唐，杂体遭到批评抵制，韦续著《五十六种书并序》，已不足其半；宋代梦英掇拾其余，始成《十八体书碑》。

飞白书是一个特例。据载，其体创自蔡邕，本为“八分之轻者”，即枯笔隶书；后来遍施于篆楷行草。其书颇难尽善，《书断》述梁武帝谓萧子雲“顷见王献之书，白而不飞，卿书飞而不白，可斟酌为之，令得其衷”之语即是。其法悟自泥帚，汉魏时用以作题署大字，笔为何状，文献不载。南朝宋鲍照《飞白书势铭》首言“秋毫精劲”，颜真卿《殷君夫人颜氏碑》述其表兄殷嘉绍“为寸字飞白，劲利绝伦”，则作小字飞白，笔与平日所用无异。朱长文《续书断·宸翰述》述太宗用“木皮飞白笔”，为晚出之便巧工具。又，《书断》述飞白云：

> 其为状也，轮囷萧索，则《虞颂》以嘉气非雲；离合飘流，则《曹风》以麻衣似雪，尽能穷其神妙也。

轮囷，转曲回旋；萧索，飘流往来繁密状。语出《史记·天官书》：“萧索轮囷，是谓卿雲。”《虞颂》指虞舜之歌《卿雲》。卿雲，又作“庆雲”“景雲”，日月光华所聚祥瑞之气，转曲飘流，似云非云，飞白之状像之。离合犹言分合，飘流与萧索互文。麻衣似雪，即《诗经·曹风·蜉蝣》“麻衣如雪”之换言。麻衣，深衣，上古朝服。麻衣白色，配饰的韦韠也是白色，惟质地及颜色纯否有异，借以明确飞白因疏密而致颜色有浅深的变化离合，实则混然如一。证以实物，初唐《尉迟敬德墓志盖铭》飞白书的风格式样与之

近似，并且同样用“木皮飞白笔”所书，表明大字飞白书写工具的变化，还应该远在唐代之前。工具既变，则其已非书写，可视为新的装饰性书体。小字未见实物，暂付阙如。

四　异质风流

汉晋南北朝时期，由于士大夫书家群体的形成和“翰墨之道”的流向，书法的不平衡状态亦随之显现，美感品质亦多差异。以其与书法史发展和传统组系的形成关联密切，是以为之单独讨论。

1. 清流书法

汉律明确以秦书八体考课取士[31]，是一个反复强调规范的过程；“善史书”的赏悦和评说，则是在规范中不断确立楷模的过程；从正字正体到取尚草书的转化，是“翰墨之道”兴起的过程；从“翰墨之道”到书家群体的涌现，是书法以全新的艺术标准导引其社会化发展的成熟过程；从反对鸿都门学，到“虫篆者小学之所宗，草隶者士人之所尚”[32]的选择，是士大夫清流书家群体最终明确以尺牍章表相尚的过程。清流书法，即名门世族书法。魏晋世族不仅掌握政治军事、思想文化，而且能把魏晋风度凝结成一定的形质和精神风貌，在书法艺术中得以展现，进而导引时尚，成为千载以下心追手摹的楷模。

孙过庭《书谱》开篇即言：“夫自古之善书者，汉魏有锺、张之绝，晋末称二王之妙”，非常简要地概括出“翰墨之道”的终极丰碑。其后复云：

> 东晋士人，互相陶染。至于王、谢之族，郗、庾之伦，纵不尽其神奇，咸亦挹其风味。

其后规模传承，江东五朝书法风流，尽在于斯。阮元《南北书派论》认为：“慕羲、献者，惟尊南派，故窦臮《述书赋》自周至唐二百七人之中，列晋、

宋、齐、梁、陈一百四十五人，于北齐只列一人，其风流派别可想见矣。”虽有偏爱，但五朝书法之盛，也是事实。又其《北碑南帖论》云：

> 晋室南渡，以《宣示表》诸迹为江东书法之祖，然衣带所携者，帖也。
>
> 且以南朝敕禁碑刻之事，是以碑碣绝少，惟帖是尚，字全变为真行草书，无复隶古遗意。

所言五朝书法风尚及其缘委颇是，尤以新体导引潮流、不似北碑犹存隶古之滞后现象的看法为灼见。

五朝书法不重寒门庶族及文吏，亦不为碑榜事，此乃清流标榜，自高位置。《颜氏家训·慕贤》云：

> 梁孝元前在荆州，有丁觇者，洪亭民耳。颇善属文，殊工草隶，孝元书记，一皆使之。军府轻贱，多未之重，耻令子弟以为楷法。时云："丁君十纸，不敌王褒数字。"吾雅爱其手迹，常所宝持。

书随人贱，取舍已非艺术标准。其实，文吏以技能干禄，往往有其过人之处，且为数众多，不乏善书俊彦，是社会地位使其寂寂无闻，书亦不传。以此上溯，则东汉《华山庙碑》为书佐郭香察书，《西狭颂》为从史仇靖书，《郙阁颂》为仇靖颂文、故吏仇绋书。如以汉碑多系门生故吏所立而量说之，则如书佐、从史等下层文吏之书写者正多，八分在史书之列，理当善之。由此可见，东汉"翰墨之道"的重心，亦在尺牍。

2. 工匠作品

在秦汉魏晋南北朝书法史料当中，出土之金石砖瓦等各种工匠的作品，占有相当大的比重。传世作品，如汉代刻石的一部分、北朝至唐代造像记的大部分及其他刻石题记等，都可以归入其中。它们的书写与

刻、铸、模制工艺自成系统，其书体及作品风格均来自系统内部的传承，包括世守其业的父子兄弟相传、或师徒相传的字样和设计草本，故能独立于知识阶层笔下的书体演进之外，超然于文字考课制度之外，表现为滞后与稳定，变化而多装饰，颇具特色。

(1) 泛隶书化现象

在秦权量诏版刻铭当中，二世元年补刻辞多为半篆半隶的式样，此本为应急简化，西汉中晚期却成为帝王作器题铭的常见形式。且汉器工美，已能使篆隶融合如一，显然出自能工巧匠之手。汉代镜铭、砖文中也能看到。以其出于尚方内府，后世遂以"尚方大篆"名之[33]。与此同时，还有一种隶书的刻款形式，字形方正或扁平，但少曲线，无波挑，与成帝河平三年《鹿孝禹刻石》风格一致，向下则有东汉的《裴岑碑》《开通褒斜道摩崖刻石》、东晋《高句丽好太王碑》等刻石及相当数量的砖文。对此，旧说名其为"古隶"，我们则称其为"旧体铭石书"[34]，以区别于八分铭石书。

上述两类作品，与简牍帛书中的古隶、八分均不相同，而又都和隶书有关，我们以"泛隶书化现象"视之。其后，在两晋、北朝碑刻、砖石墓志、摩崖、造像记等被归入楷书的作品中，常见横画圭角四出、撇捺略具挑法的式样，它们本有八分铭石书的痕迹，凿刻时被工匠夸大变形，成为一种风气，属于另一种"泛隶书化现象"。摩崖大字多圆，其中隶意一望即知，也可以归入此类。又，敦煌出土晋人手抄本《三国志》，北朝写经的一部分，都有简略的隶书痕迹，若放大书写至出土书丹墓志的程度，大都可以作为未经凿刻变形的前期形态。如此，则佣书与工匠在书法上的同异之点，亦不难辨别。

(2) 装饰书体[35]

从春秋战国开始，装饰书体即成为工匠题铭的一个重要方面。器主均为王公贵族，由兼擅书画的工匠精心设计，铸后施以嵌错工艺，取金银为饰，使题铭富丽堂皇。西汉中山靖王刘胜墓出土的两件铜壶，凤纹书与战国以来的漆绘图案大体相同，表明工匠所用纹样之传承的一致

性；凤鱼篆字形以小篆为基础，再经过纹样化变形及增饰物象而成。推而广之，则砖、瓦、私印、镜铭等亦均采用装饰性书体，且以行业有别，工匠之人群组合与传承线索也随之不同，致使作品风格各异，自成系统。

汉砖装饰性书体仅见虫书，主要有三种类型。一是曲线饱满密填，字以小篆为基础而斟酌变化；二是间隶虫书，即作品中杂用装饰隶字或隶势，后世凡与隶书有关的装饰性书体，均祖述于此；三是省变图案化虫书。瓦当字形多取小篆，布局有正视、环侧、辐聚三类，装饰手法颇富变化。汉代铜镜字皆铸铭，书体、风格多变，极具装饰性。汉印虫书屈曲密填，鸟书多简，为其后鹄头书所本。汉砖题铭中还有填篆，采用变形、羡画等装饰形式，风格类于印文。工匠之作，本为尚方内府、王公贵族所用，后则逐渐流传，进入日常生活，仿效之风亦随之渐起。汉晋南朝士人参与装饰书体，其方法亦当本此而发展。

(3)师法传承的影响

汉晋南北朝时期，工匠的社会地位低于平民，有时甚至近于奴隶。按照法律规定，工匠不能迁居，不能改行他业，子弟不能入学就读，必须习其父兄所业。他们由各级政府直接管辖，属于国家的特殊财富。在这种严格控制之下，工匠世守其业，职业技能通过父子师徒的传承关系来获得，如此，则使其文字与书法有独立于知识阶层潮流之外的特色。例如，在用字上，多俗字、讹形、妄改；在书体上，日常用字呈明显的滞后状态与稳定性，装饰书体则以其天然地兼具书画之能，借助图案纹样处颇多，新奇的变化也多；在书法上，多稚拙鄙陋之作，或为巧饰经营，精粗之间带有两极倾向；在作品风格与美感上，往往表现出制作工艺的附加特征，即使是凿刻他人作品，也很难掩饰其职业习惯，等等。

3. 地域差异

书法史上的地域差异有二：一为文化中心与边远地区，二为政治分立所致。后者有两次集中的表现：一是春秋战国，二是东晋南朝与十六国北朝，论于学术价值和影响，以后者为最。汉魏西晋的文化中心在黄

河流域，是以碑碣煌煌，名家济济。江南地区，汉时仅见《三老讳字忌日记》等数石，东吴书家仅皇象等数人能够跻身胜流。巴蜀之地，汉石工匠题记颇多，艺术则乏善可陈。《冯焕阙》以单线条作简书风格，《高颐阙》以稚笔拟八分，作者均属于工匠之流。《王孝渊画像碑》署工名“张伯严”，《樊敏碑》署“造石工刘盛息懆书”，尤能见其风俗不重碑碣书法，任由工匠为之。蜀国书家见于载籍者亦少。西北汉石，如《沙南侯获碑》《裴岑碑》等，除与中原表现为技艺高低之差外，其滞后及风格还可能反映阶层的书法差异。

晋室南渡，文化中心亦随之转移到长江中下游，以世族思想文化为底蕴的书法风流，尽在于是。北方十六国战乱，不暇讲习文字，遑论书法。论其地位，或许可胜边远一筹。南朝书法，秉承二王遗风，“翰墨之道”亦渐弘扬；北魏孝文帝南都洛阳，文化得以复苏，书法亦能创立规模，其后齐周绍续，而终无论书之雅。相比之下，南文北质，各擅其美，但士大夫书家基于自身立场和价值取向，奉江左书法为正朔，北质亦渐为文饰所掩，书风重归一元。

南北书风的差异是就其大格局而言，各自亦均有中心与边远之别，南北之间也有一些相同之处。例如，二王楷书风靡江左，清流无不研习，与之同时的王氏家族墓志砖等作品的书刻表现为工匠阶层的滞后，发现于云南的“二爨”、四川的《杨阳神道阙》，则属于边远的滞后。并且，这两类均以工匠的刻制工艺而显示出同于北派的风格。北朝书法以河洛为中心，向东则山左稍逊，辽西已成边远；向西，次第为甘陇、新疆，情况近似。了解这些，南可以二王为标准，用以量说书体演进和书法风尚；北以魏碑体及王公贵族碑志为标准，通理上下左右，兼为摩崖、造像、写经等确立基调。

刘熙载《艺概·书概》评云：“北书以骨胜，南书以韵胜。然北自有北之韵，南自有南之骨也”，“南书温雅，北书雄健”。按，后世所见五朝名迹，均唐摹和刻帖，骨丰肉润，点画圆美，故有“韵胜”“温雅”之评，若由北朝匠人刻之，则未必如是形、如是评。北书刀斧之迹甚重，是所谓“骨

胜”，乃皮相之言，如论其体势开阔雄健，大体似之。如果使南北书法在近于可比的同一层面上进行评说，则北朝碑版应取洛阳周围出土的元姓贵族墓志。它们数量大，刻工较为精细，风格相近，应能代表北魏士人书法的一般状态和官方所认可的楷式标准。其他书字工美的上流社会所用碑志，亦当作如是观。论其品质，它们也具有雅文化的特征，只是取尚有异。又，阮元《南北书派论》云：

> 至北朝诸书家，凡见于北朝正史、《隋书》本传者，但云“世习锺、卫、索靖”“工书”“善草隶”“工行草”“长于碑榜”诸语而已，绝无一语及于师法羲、献。正史具在，可按而知。此实北派所分，非敢臆为区别。

北朝碑志之盛，与鲜卑慕习汉文化有关，造像记、摩崖刻经和写经，则系大兴佛教所致，均实用使然。至于行草尺牍，恐非其所尚所长，偶有所善，亦难成风气，难步江左清流的后尘。又，《周书·王褒传》载其入降北周，太祖授以车骑大将军仪同三司的高位，世宗笃好文学，尤加亲待。《颜氏家训·杂艺》述云：

> 王褒地胄清华，才学优敏，后虽入关，亦被礼遇。犹以书工，崎岖碑碣之间，辛苦笔砚之役。尝悔恨曰：“假使吾不知书，可不至今日邪？”

王褒仕梁，书法规模其姑父萧子云，善草、楷，名重于时，《书断》列入“能品”。然其所善，乃江左风流，尺牍章表，潇洒纵横，寄情怡性，乐而不知为累。北书崇尚碑志，身居高位，亦不免入乡随俗，临石书丹，辛苦劳碌，为人役使，南北书法之风气、际遇差异若此！如仍用其所长，又何悔恨之有。又，《周书·赵文深传》云：

> 及平江陵之后，王褒入关，贵游等翕然并学褒书，文深之书，遂被遐弃。文深惭恨，形于言色。后知好尚难反，亦攻习褒书；然竟无所成，转被讥议，谓之学步邯郸焉。至于碑榜，馀人犹莫之逮，王褒亦每推先之。宫殿楼阁，皆其迹也。

赵氏长于碑榜，乃从北派积习，而碑榜书法本为江左清流所短，故尔王褒亦须避让。至于赵氏舍长就短，从俗改习王褒而致邯郸之讥，是不知南北书法趣旨原本大殊，这种地域文化的深层隔膜，经过隋朝四十年的融会磨合，始渐告消逝。

第四节

后期书法史

以前后期书法史相比，前期多赖出土文字遗迹成其线索，内容复杂，需要考证的问题亦多。后期承其余绪，但出土文字遗迹的学术意义已退居书家之后；隋唐以降，书家及其流派传承发展占主导地位，内容相对单纯一些，艺术问题也相对集中。

一 南北书风的融合与尚法

1. 南北书风的融合

南北书风的逐渐融合，既有表面的作品现象，也有其蕴含的文化艺术精神，与隋唐持续统一的历史进程同步发展。

汉晋承隶变之积聚，俗字从生，其中多有影响书法结体者。《魏书·世祖纪》载始光二年，“初造新字千馀”，诏“颁下远近，永为楷式”，是以文字变乱尤甚，《颜氏家训·杂艺》所谓“北朝丧乱之馀，书迹鄙陋，加以

专辄造字，猥拙甚于江南”者殆此。对某些书体和作品类型而言，字形结构与书法风格关联紧密，如造像记用规范字改写，则易失其质朴生动之美，用标准楷书结构写汉隶，也不得其味。颜氏续言：

> 惟有姚元标工于楷隶，留心小学，后生师之者众。洎于齐末，秘书缮写，贤于往日多矣。

在古代，文字规范与书体规范往往被视为一事，正字则牵连正体，正体必求善书，故尔颜氏做如是说。又，《隋书·经籍志序》载文帝平陈以后，所得图书“纸墨不精，书亦拙恶”，因以“召天下工书之士，京兆韦霈，南阳杜頵等，于秘书内补续残缺，为正副二本”。召天下工书之士，集于秘阁缮写，为南北不同书风提供了极好的观摹、交流和传播的机会。又，韦述《集贤院注》称“隋旧书用广陵麻纸写，作萧子雲体，赤轴绮带，最丽好”，表明书法的南风北渐，已初见成效。又，《隋书·百官志》载，秘书省“加置楷书郎员二十人，掌抄写御书”，炀帝时加至三十人；国子监设书学，置书学博士，招收学生若干。政府此举，书法楷模只能取自江左，章表小字用其所长，碑版大字则兼蓄北派。

王褒入北周，已开南北融合之先。这种书法风气的转移，来自文化的由低向高、由粗陋向精致发展的驱动，虞龢《论书表》所言“古质而今妍，数之常也；爱妍而薄质，人之情也”即此意。入隋，南北名家萃集，即使没有政府的选择与提倡，斯风仍会持续转移，这只要看碑版楷法的变化，即不难想见其大概。北朝碑版的底蕴来自八分铭石书，虽经书体演进和风格变迁，隶意仍存其中。欧书奠基于江左风规，后以碑碣之故，改习北派，既有雅正精致，复能戈戟森严，遂成隋及初唐大家。相比之下，虞书乃纯然南系，褚字已开有唐楷法新风，是以论南北书风的融合，当归结于欧阳询。历史地看，如果隋朝不是定都长安，如果没有持续兴盛的碑碣之风，那么南北书风的融合，将会缓慢许多。

2. 尊王

唐太宗好书尊王，是顺应书法质文转移的历史潮流，为之确立终极归宿。其中固然含有个人的好尚，但帝王的倡导，足以移风易俗，弘扬教化，具有明书理、正人心的作用。唐太宗《笔法诀》所谓“采摭菁葩，芟薙芜秽，庶近乎翰墨”之语，似已寓藏此意。当然，王羲之能够超然独尊，成为千载以下的共同楷模和书法大统，也有其自身优长。第一，王书草、正兼善，承前启后，其地位史已有公论；第二，其字得中和之美，兼具实用与艺术的楷模意义，能适应最广泛的社会需求；第三，王氏为江左风流名士，人、书俱为上上之选。作为帝王，尊王是在“粉饰治具”，为书法确立正统，所处立场也不允许他单纯地讲论艺术。

王书小楷，宜于章表笺疏等日常所用，遗迹深藏内府，仅弘文、集贤、翰林辈有机会看到，因以研习。从现存名家写经、墓志拓本来看，莫不由王书晋身，乃至于升堂入室。如推及当时风气，则辗转传授，用于科举、政府文件往来、图籍抄录等各种场合，应该是相当普遍的。

王氏行书，最受唐太宗的偏爱并研习，首开行书入碑的风气。复以《兰亭》之故，怀仁《集王圣教序》的广布，王书遂成有唐行书共同尊奉的经典。李邕出，专以行书称能；至颜真卿出，始变其体制。

王草在唐代，仅得孙过庭等少数正传，而最具时代特色和艺术价值的狂草，则出于小王。蔡希综《法书论》述张旭草书基于大王而再为减省，不过是附于时尚为说；后引“议者以为张公亦小王之再出也”之语，才是知言灼见。据考，张书出于舅氏陆门，上溯至虞，遥接小王，此或即其草书渊源；其楷书端雅，或存大王遗芳。怀素小草本于大王，惜无新进；狂草自邬彤入手，上溯张旭，终成一家面目。旭、素狂草，神妙资于自然，纵逸藉诸酒力，既颠且狂，傲然独立。如果专守大王，则神、貌皆与狂草不谐，未若循小王而由捷径矣。

3. 官楷

唐人尚碑，亦渐大其体制；字尚骨体，点画皆瘦，与碑制不称；欧、虞自陈隋入唐，老笔已难变化，是以趋时适用的楷法出新，即落在褚遂良身上。褚书精美温雅，备具南风，而转折顿挫，夸饰其棱角，则出北派。其波势磔法，风韵窈窕，号曰“美女书”。论其笔法，已渐入复杂，即李嗣真《书品后》评云“丰艳雕刻，或为当今所尚”之义，其之所以被誉为唐楷的“广大教化主”㊱，以及所谓唐人“尚法”，均由此生出。开元间楷法积成棱角之弊，也以此为始。

唐楷至于徐浩，尚微存古意，颜真卿出，古法尽废。颜体初成，味从馆阁，楷正姿媚，不失舒展之意。后乃敛其手脚，宽博其形势，气象始能宏大。颜真卿《乞御书放生池碑额表》云：

> 前书点画稍细，恐不堪经久，臣今据石擘窠大书。

擘窠，旧说一指题署大字及执大笔之法，一指碑碣以方格大书，均近似，而未中的。擘窠本取均划书字界格之义，不限字之大小，故颜氏于其后以“大书”来明确之。然则颜氏“大书”也不限于大字，还在于使字字撑满界格、大小一伦，由此创开楷体榜书大字以方整满密为善的风气。如以此说衡量颜体碑版字形章法，十之八九相合，惜前人评述，均未之见。唐楷至于柳体，法度已至其极，令后人殆难措手，得失亦尽在于是。

唐楷循法度之路，与科举要求“楷法遒美”有关。姜夔《续书谱·真书》云：

> 真书以平正为善，此世俗之论，唐人之失也……良由唐人以书判取士，而士大夫书字，类有科举习气。颜鲁公作《干禄字书》，是其证也。矧欧、虞、颜、柳，前后相望，故唐人下笔，应规入矩，无复魏晋飘逸之气。

姜氏之论，颇为中肯。对绝大多数士人而言，根本看不到锺王遗迹，习楷只能从碑入手，移其法于书判，书判复为反馈。米芾《海岳名言》认为“欧、虞、褚、柳、颜，皆一笔书也。安排费工，岂能垂世”，徐浩书“大小一伦，犹吏楷也”。名家如此，科举众庶笔下的楷法不言可知，段成式《酉阳杂俎》所谓“官楷”，颇能像其品格。后世摹习唐楷，代不中衰，也是出于“官用”的缘故。

4. 篆隶中兴

篆隶是唐代书学生课业。习篆以《说文解字》结构为正，以《三体石经》篆书为范本，兼取古文，既为明辨字源，也是学书返本。隶书，唐人延续魏晋旧习，名为“八分”，以《三体石经》隶字为范本，用于题勒碑碣，亦沿用“铭石书”之名。唐人善篆隶者多，与此有直接的关系。

唐篆有两种类型。一是小字墨迹，垂画出锋，状若悬针。后代名家写各体《千字文》，亦或用此法。二是铭石大字，碑、碑额、墓志盖、摩崖均有，以玉箸篆法最为普遍。玉箸，指小篆线条浑圆、粗细匀一者，李阳冰善之，朱长文《续书断》以李氏与张旭、颜真卿并列神品。陈槱《负暄野录》云：

> 小篆，自李斯之后，惟阳冰独擅其妙。常见真迹，其字画起止处，皆微露锋锷。映日观之，中心一缕之墨倍浓。盖其用笔有力，且直下不攲，故锋常在画中。此盖其造妙处。江南徐铉书亦悉尔，其源自彼而得其精微者。

唐人用硬毫尖笔，起止自然留有锋锷，虽垂笔直下，亦不能免。传世李、徐碑刻起止皆圆，应系刻工修饰所致。陈氏又云：

> 常见今世鬻字者率皆束缚笔端，限其大小，殊不知篆法虽贵字

画齐均，然束笔岂复更有神气！山谷云："摹篆当随其喎斜、肥瘦与槎牙处皆镌乃妙，若取令平正，肥瘦相似，俾令一概，则蚯蚓笔法也。"山谷此语，直自深识篆法妙处。至于槎牙、肥瘦，惟用尖笔，故不能使之必均。但世俗若见此事，必大哂嫌，故善书者往往不得已而徇之耳。

鬻书者束毫作篆，以迎合世俗，工匠复为修饰，尚情有可原。而其竟能影响书家，左右篆书风尚，实属怪事。宋元明清率皆相沿，束毫之外，更增烧毫、秃笔作篆之法，铁线篆乃造其极。这种做法以牺牲书家灵性和作品生动为代价，使篆书成为纯法度功力的展示，显非李、徐等名贤之初衷。宋以后篆书书法萎靡，也应该与此病态有关。

唐代八分是汉隶余晖，其后宋元明三代名家不乏好之者，但形乖意舛，遂使隶法中衰。按，唐隶佳者如韩择木，窦臮《述书赋》评云"八分中兴，伯喈如在，光和之美，古今迭代"。其他如徐浩、史惟则、蔡有邻、唐玄宗等一大批工隶名家，亦皆有所建树。不足者，一是太过工美，二是时或可见楷书痕迹，有程式化特点，唐人尚法精神，也有较多的体现。或以为唐隶肥俗，然则唐隶并非皆肥。即以肥字而言，由于唐碑体制多大，字亦须大，惟丰厚饱满乃能成其气象，张怀瓘《评书药石论》认为"惟题署及八分，则肥密可也"，正是此意。

二　书法惟风韵难及

五代战乱，社会动荡，同时也打破唐人建立起来的书法秩序。杨凝式历官五代，佯狂避世，于书道别有会心，楷行草三体均能出新，抗衡唐贤。其自由、写意的艺术精神，遗世独立，风标高举，虽与时尚院体大相迳庭，却在北宋后期得到积极的响应，其中有一漫长准备过程。根据宋人的记叙，其时士大夫志存高远，于书法轻忽不为，但能用度而已。即便偶有所好，必发自天性。另一方面，没有社会功利的驱使，书法之艺术的

投入即失所用，无用则无规范标准的束缚，为天性好书者提供了足资想象与创造的自由和轻松，以及十分宽容的社会氛围。

北宋前期，书法风潮多变，楷模的范围狭小而为时短暂，人们大都随波逐流。据米芾《书史》所言，宋初书法随太宗所好，悉学锺、王；后李宗谔主文，士子皆学其书；宋绶执政，倾朝仿拟，号曰朝体；韩琦为相，雅好颜体，士俗景从；蔡襄书贵，士俗同趋；王安石为相，士俗争效，“自此古法不讲”。如果加上李建中、周越、苏舜钦等名流，则北宋前期书法，即可见其大概。

一般说来，书法时尚、书法史所载，大都与朝廷翰墨有关，应系俊彦麕集、权势干扰的缘故。所不同者，汉唐楷模归于国家，北宋则转为个人，故尔不能长久。新的市民生活与思想文化，也在影响着士大夫的书法观念和志趣。蔡襄《论书》云：

> 书法惟风韵难及。虞书多粗糙，晋人书，虽非名家，亦自奕奕有一种风流蕴藉之气。缘当时人物，以清简相尚，虚旷为怀，修容发语，以韵相胜，落华散藻，自然可观。可以精神解领，不可以言语求觅也。

蔡氏之于书法，用功颇勤，诸体兼修，然仅行书、小楷、草书见称，见解虽高，而力学不至，天分缺耳。又，风韵，本指人的风姿韵致，借来评论书法，用意近似。在于蔡氏，其韵本指晋字的“风流蕴藉之气”，是人书合一的艺术灵性与生动，是充溢着人文精神的自在与洒脱。惟其用语自时俗而来，遂转化为具有时代痕迹的新意，能够与晋唐媲美的北宋书法，即本之于此。

评宋代书法，冯班《钝吟书要》有“用意”之说，梁巘《评书帖》有“尚意”之说。其前，项穆《书法雅言·书统》于宋代云“意气精神”，较清人之评为详，也更准确一些。苏轼《跋汉杰画山》有“观士人画，如阅天下马，取其意气所到”之语，观士人书，亦当如是。杜甫《赠王二十四侍御契四

十韵》有“由来意气合，直取性情真”句，可为苏轼语注脚。

意气精神来自于人。晋唐之“象人”的努力，是移人入书，尽可能地使书法具有理想、普遍的人格之美；宋人务使书法“象我”，象具体、实在的书家自我，具有真实的个性人格之美，不承担社会义务，工拙还在其次。比较而言，宋人书法中的“韵”，包括外在的风姿意态、艺术个性及品格等可视、可以感知玩味的美，旨在雅俗，而归结在人；“意气精神”来自对人的总结，位居字外，属于形而上的思考，诸如书家的天资学养、性情操韵等，凡可作用于书法者，均在其中。黄庭坚《跋周子发帖》云：

> 王著临《兰亭序》《乐毅论》，补永禅师、周散骑《千文》，皆妙绝同时，极善用笔，若使胸中有书数千卷，不随世碌碌，则书不病韵，自胜李西台、林和靖矣。盖美而病韵者王著，劲而病韵者周越，皆渠侬胸次之罪，非学者不尽功也。

病韵的原因是读书少，读书少则胸次不高，昧于识见，是以意气精神无由生出，风流儒雅无从见于笔端。

这里面有一个误区：苏轼道德文章、诗词书画，事事皆第一流，富天资、真性情居中起到重要作用。苏轼《柳氏二外甥求笔迹二首》所言“退笔如山未足珍，读书万卷始通神”，旨勉励后学，勿忘其本。黄庭坚作为苏轼门生，从苏字中体味到“学问文章之气”[37]，即以读书为万灵药方，兼及书法与人，是片面的。其实，比肩苏轼道德文章者未必善书，如果缺少天资、性情等必要的转化媒介，虽名贤宿儒亦必拙于笔墨，或不免于俗。苏轼《书黄子思诗集后》云：

> 予尝论书，以谓锺、王之迹萧散简远，妙在笔画之外。至唐颜、柳，始集古今笔法而尽发之，极书之变，天下翕然以为宗师，而锺、王之法益微。

又《记潘延之评予书》云：

> 潘延之谓子由曰："寻常于石刻见子瞻书，今见真迹，乃知与颜鲁公不二。"尝评鲁公书与杜子美诗相似，一出之后，前人皆废。若予书者，乃似鲁公而不废前人者也。

唐贤颜筋柳骨，集古出新，功在字内。苏轼学颜，取其厚重平实，复上溯锺王，妙出字外，卓然而成北宋后期书法的表率。

黄庭坚游于苏门，而书法极重个性，《以右军书数种赠邱十四》中"随人作计终后人，自成一家始逼真"的诗句，可以作为其艺术追求的真实写照。与苏轼相比，苏字才高气华，功力稍逊；黄字功力过之，而才气小劣；苏字须观字外之妙，黄字美在字内之奇；苏字意足，黄字韵胜；苏字妙尽天然，无意于佳而佳；黄字姿媚百出，有意于是，而果然如是。与古人相比，苏字"不践古人"[38]而未远古人，仅以欹侧肥密为异；黄字力学古人，而行、草皆大逾其制，且草书以慢笔开奇境，行则风姿绰异，均能标置成体，直逼古贤。与苏、黄鼎足而三的米芾，道德文章皆不足称，但其醉心翰墨，熔铸古今，终以书名而著青史。米书始于"集古字"，其力学前贤、得用笔之妙，可以方之山谷；其字面目多变，锋芒所向，神气完足，此为苏黄所不及。苏黄均正人君子，作字有其顾忌；米芾率性以颠，笔挟风雨，不待酒醴，而意气纵横。所谓"意足我自足""刷字"[39]，均其传神之语。

在宋四家苏、黄、米、蔡之外，工书者还有沈辽、蔡京、蔡卞、薛绍彭、宋徽宗等。其中蔡京以奸佞而身谢艺衰，徽宗以能草书和创瘦金书而垂名后世，余则为苏黄米的光辉所掩，罕见其传。宋徽宗即位以后，恢复书学，后入翰林院书艺局，复改置书艺所，招收生徒颇众。惜崦嵫薄暮，还没有所作为，即随着金人的南下而烟消云散了。

宋室南渡，书法承前代余绪，为小康局面。高宗酷肖乃父徽宗，政治无术，畏敌如虎，却醉心翰墨，耽于书道。其书学黄，因以解除党禁，复学米，遂使苏、黄、米三家贵重于时，学者风从，不无可观。后乃力学魏晋，

限于天分，未克大成。其时学苏者如赵令畤、刘焘，学米者如王升、米友仁，堪称翘楚。个性较强者如朱敦儒、陆游、范成大、朱熹、张孝祥、虞允文、吴琚、白玉蟾、张即之、赵孟坚等，虽不能尽去前贤烙印，要亦能楚调自歌，不谬风雅，备具宋人书法气息。

比较而言，北宋前期书法的萧条，出自人为的轻忽，缺少必要的社会环境。后期赖欧阳修、蔡襄的鼓吹与实践，苏、黄、米比肩而出，骤然掀起滔天巨浪，此固然为英杰能事，而欧、苏、黄之次第的师生关系和影响，也在发挥重要作用。米芾曾得苏轼指点，可为夹辅。这是一个以苏轼为核心的书法群体，短短几十年的辉煌，即足以跻身于晋唐胜流。南宋得苏、黄、米之书法创意的启迪，心性眼界均胜于北宋前期，纵无大家，而余澜可观。

历史地看，汉、唐书法密切联系实用，都是“官本位”。东晋南朝书法，由魏晋风度引发士大夫清流时尚，实用的重心建立在世族文化基础上，书法成为比义风雅的象征。北宋时期，从前贤学书于晚年的赋闲消日，到后哲的技道两进，完成了书法脱离官本位之后的“文人化”转变和发展。这种发展，是书家个体写志抒情、寓心适意、不带社会功利色彩的清娱雅好，是文人士大夫假于外物的修身形式，人与书再度被统一于风雅，实现自江左清流群体时尚风流到宋代书家个体艺术风流的飞跃。

三　帖　学

自五代、宋以降，碑碣书法不再为书家重视，纵有名流书碑，亦不能形成风气，故尔五代至清书法，以帖学和墨迹为主，颇有重见江左风流之意。考察帖学书法，魏晋为正宗，唐宋为分支，大字及榜书各成体系。

1. 帖学正宗

唐代始有刻帖，如《十七帖》、定武本《兰亭序》、《怀仁集圣教序》

等。南唐后主李煜好书，先后诏命汇刻《保大帖》《昇元帖》，惜不传。今传世最早为北宋刻帖，官刻如《淳化阁帖》《大观帖》等，私刻如《潭帖》《绛帖》《汝帖》等，由于时风为苏、黄、米、蔡等名家所诱导，是以北宋有帖而尚未形成典型的帖学。靖康之变，内府珍藏尽为金人掠走，仅很少的一部分日后见于榷场。南宋高宗多方搜讨，不遗余力，上则魏晋名贤，下迄近人苏、黄、米等名家，积数十年所得，几埒于乃父徽宗时，孝宗时刻成《续阁帖》。其他汇刻之佳者，如《绍兴米帖》《西楼苏帖》《群玉堂帖》《凤墅帖》《宝晋斋法帖》等，蔚为一时壮观。元人灭宋，内府收藏再遭劫难，前贤遗迹之佳拓亦十分罕觏，遑论墨迹。据载，赵孟頫得定武《兰亭》残本，竟于舟途之中连续作跋十三通，足见拱璧难致。此后，元明清三代凡欲得见、得学晋唐宋人小楷和行、草书者，非求之刻帖不可。也就是说，书法史上的帖学，导源于北宋，初盛于南宋，光大于元明清，即使清代中晚期碑学大兴，也未能取代帖学的正统地位。

作为刻帖，精者下真迹一等，劣则远近失真，林林总总。刻帖所用材料，为木、石两种。由于字小，摹刻失减原意，最难全其笔法之妙和精神。面对这种“复制品”，如何去认识、想象古人的原意，将直接影响所学。姜夔《续书谱·临摹》云：

> 世所有《兰亭》，何啻数百本，而“定武”为最佳。然定武本有数样，今取诸本参之，其位置、长短、大小，无一不同，而肥瘠、刚柔、工拙要妙之处，如人之面，无有同者。以此知定武虽石刻，又未必得真迹之风神矣。字书全以风神超迈为主，刻之金石，其可苟哉！双勾之法，须得墨晕不出字外，或廓填其内，或朱其背，正得肥瘦之本体。虽然，尤贵于瘦，使工人刻之，又从而刮治之，则瘦者亦变为肥矣。

所述颇有益于我们对刻帖的了解，循之则可以判断学帖的得失，名家亦不例外。观帖要能善鉴，以求其真髓。赵孟頫《兰亭十三跋》中有“用笔千古不易”的名言，殆从此得来。其复跋云：

> 学书在玩味古人法帖，悉知其用笔之意，乃为有益。右军书《兰亭》是已退笔，因其势而用之，无不如志，兹其所以神也。

以此可知，后人学书法得失如何，全在读帖领悟，而帖学关乎近古书法至巨，自不难想见。又，后人去晋日远，而企慕之心、仿效之力不减，以二王为中心的晋帖遂成为帖学宗祖与灵魂。欲使书法得入前贤高境，惟帖一途。

帖学代表古雅正宗，直接后果就是厚古薄今思想观念的形成，它在指引人们学习传统的同时，也阻碍了想象和创造，产生负面影响。例如，宋高宗《翰墨志》云：

> 前人作字焕然可观者，以师古而无俗韵，其不学臆断，悉扫去之。

师古成为破除时弊的不二法门。又，吴德旋《初月楼论书随笔》云：

> 明自嘉靖以后，士夫书无不可观，以不习俗书故也。

俗书，指明人书法，所谓“取法乎中，仅得乎下”者。嘉靖以后，风气重归古人法帖，始有“士夫书无不可观”之论。至于重新规模古人的做法是否有益、合理，有无弊端，人们很少考虑，最终由此酿成碑学的反动，良有以也。

2. 元、明、清的帖学书法

元、明帖学之盛，始于赵孟頫的全面复古。赵书接踵高宗，深入二王，兼及唐人，小楷入二王室奥，大楷有唐人笔意，草、行颇得晋韵，篆、隶、章草亦各有古法。赵书涵盖元代，影响明清，虽则褒贬不一，而历史地位不可移易。与其齐名者为鲜于枢，甚得赵氏推重，然其字学晋未纯，

草则阑入唐法，骨力胜于赵氏，而风流儒雅弗及。邓文原，起家学晋，晚归李邕，面目与赵氏极近，亦能擅名一时。晚则康里子山，行草宗法晋人，楷体出于唐贤，明季推许为赵氏、鲜于之后的第三人。据载，赵氏有日书万字之能，康里则以日书三万字相夸，观彼四人行草，迅疾以康里为最，鲜于次之，邓、赵又次之，此非他故，当系观帖着力于字内，失察于字外之致使然。耶律楚材、杨维桢、张雨等书因唐宋一系，皆具笔法韵度，有名家风范。相比之下，受赵氏影响，晋系一派规模宏大，人才济济，唐宋一系则有些势力单薄。有如此差异，晋系正宗自不待言，而元人多作尺牍册页卷轴小字，也是一个重要原因。

入明，帖学书法不仅在整体格局上大于元代，而且面目也有许多不同。王世贞《艺苑卮言》云：

> 我明书法，国初尚亦有人，以胜国之习，颇工临池故耳。嗣后雷同影向，未见轶尘。吴中一振，腕指神助，鸾虬奋舞，为世珍美，而它方遂绝响矣。

国初，指明初洪武之时，书家如宋濂、宋克、宋璲、宋广、杨基等。嗣后，指永乐以后，成祖目沈度为“我朝王羲之”，遂创开台阁体风气，影响至为深远。吴中，指祝允明、文徵明所代表的吴门书家群体。

又，项穆《书法雅言·资学》述“明兴以来，书迹杂糅”，宋濂、徐有贞、宋璲、唐寅“仅接元踪”，周伯琦、李应祯、詹希原、吴宽“稍知唐宋”，祝允明、丰坊“资学相等，初范晋唐，晚归怪俗”，文徵明、文彭、文嘉“得处不逮丰、祝之能，邪气不染二公之陋”，宋克草章“古雅微存”，姚绶行真“朴劲犹在”，许初、陈淳“仅有米芾遗风”，沈度、姜立纲“尽是趋时之吏手”。项氏所述明初至嘉靖间帖学流派，大体似之。出于正统观念，对祝、丰略为贬斥，而论其导源后学、重归晋唐古法之功，则甚公允。其余评议，亦皆中肯。

又，王世贞《艺苑卮言》云：“吾吴郡书名闻海内，而华亭独贵。沈度

至学士，粲初起翰林，至大理少卿；张天骏至尚书，电至侍郎。时人语曰：'前有二沈，后有二张。'"按，张电为台阁名手，张弼亦为华亭人，张天骏效其书，转致轻弱。其后陈继儒、董其昌亦华亭人，董官南京礼部尚书，书法为有明第一。吴门书家，首推祝允明，次文徵明，又次王宠，其余若陈淳、王同祖、袁袠、王穀祥、文彭、文嘉、陈鎏、陆师道、彭年、许初、周天球、黄姬水、张凤翼、王穉登等，皆一时俊彦，遗漏者有吴宽、沈周、王鏊，李应祯、唐寅、徐祯卿等。明代的吴门（苏州）、松江（府治华亭），均为全国最发达的手工业、商业地区，人文荟萃，书法不尽出于流派，但名贤前后相望，一地文化风气互相陶染，彼此不能全无关联。

晚明书法，书家共推邢侗、张瑞图、米万锺，董其昌，或曰"南董北米"，实则可分为两类。一为邢、米、董三家，其中董氏兼取晋唐，入帖最为纯正，所得亦精，对后世影响较大；邢、米亦皆获帖学要妙，然精纯不如董。二为张瑞图，个性最强，论者以为有北宋大家之风，惜人品卑下，其书罕传。如果把晚明至清初面目较新的书家归为一类，则成徐渭、张瑞图、倪元璐、黄道周，王铎、傅山等抒情系列，虽然人各有异，际遇及书法兴趣亦不相同，但均有鲜明的个性和情感投入，放任自适，殊途同归。又，终生规模董书的倪后瞻在《倪氏杂著笔法》中述及清初书法"有南北之异"，引董氏门生王双白语云：

> （王）觉斯河南人，横得书家重名，又为尊官，故彼中之向往者众耳。所以北方五省之人推觉斯为羲、献，信耳信口，不知书法为何物，故胆大心粗，妄加评论。

按，倪氏乙巳正月始得与王双白晤言，时为康熙四年，王铎已去世十三年，余馨尚在。在倪氏看来，"觉斯字一味用力，彼必误认铁画银钩诸法，所以魔气甚大"。其实，上述明清之际抒情系列的书家都有"魔气"，是任情恣性使然，他如明遗民冒襄、归庄、宋曹、许友、朱耷等人的书法，亦皆类似。

有一点为倪氏不曾虑及。王铎书法“一味用力”，是因为他好写巨幅立轴，字大气贯，乃能尽兴称意，笔非有力，则不足以安之。王铎行书学米，但字形结构很少省减，笔势联绵萦带，墨酣力重；草学二王，稍见清劲。他在《临〈淳化阁帖〉跋》中述云：

> 予书独宗羲、献。即唐宋诸家皆发源羲、献，人自不察耳。动曰：某学米、某学蔡。又溯而上之曰：某虞、某柳、某欧。予此道将五十年，辄强项不肯屈服。

误解在于：二王尺牍小字，均以侧势取妍，被极度放大之后，复以悬笔中锋为之，率意纠连，恣肆于形势篇章，则意近唐宋，再无晋人的萧散与字外韵致。观者的猜度，不为无由，王铎不服，最终也未能讲清楚道理。引申开来，上述同类书家均好大字行草书法，大都存在这种从帖学小字到立轴大字的笔法转换问题，也是晚明以后帖学的一种特殊现象。大字尚气势，胆大始能运笔生势，粗率气象乃大，悬于壁间远望，但觉风神激荡、生动感人而后方可。若董书之小而精妙，宜于近视玩味，放大则单弱难佳。就此而言，董书可谓古典帖学正宗，王铎等大字书法为帖学新风，并带动清代欣赏时尚，颇具历史意义。

入清，康熙皇帝好书尚董，乾隆皇帝推重并研习赵体，由此上行下效，促成百余年书法以董其昌、赵孟頫二家为代表时尚的帖学主流，而王铎、傅山书法只能代表当时的局部现象。例如，康、乾时名家首推张照，其字由董问津而上溯唐宋，梁巘《评书帖》以为“董玄宰、张得天直接书统，卓然大家。玄宰魄力弱于得天”，实则张书魄力在于善作大字，小字逊于董氏多矣。刘墉被誉为“集帖学之大成”，其字笔转墨厚，空明拙淡，王文治《快雨堂题跋》有所谓“其工处殆在无人爱处”之评，实为知言。其他名家如翁方纲、梁同书、梁巘、王文治、永瑆、铁保、钱沣、姚鼐等，皆能大字，而讨源于晋、唐宋二系帖学，以后者为显。就连倡碑名家阮元，书法亦未能逾出主流帖学之外。倒是扬州八怪中的高凤翰、李鱓、

黄慎、李方膺等人,近于王铎一类,却叨在怪名。如果以明清主流帖学归于庙堂气、书卷气,则自徐渭至八怪的帖学,邻于山林气。显然,后者的个性、艺术性的气息,都要浓郁一些。

清代晚期至民国初年,受碑学冲击,帖学逐渐衰落,偶有名家,若翁同龢、郑孝胥之流,亦乏善可陈。其余芸芸众生,尽在馆阁、应制书法中讨生活,而艺术的光辉,终于为复古之风和碑派书法所掩。

3. 馆阁体与榜书

明代的台阁体书法,限于帖学的多元选择和行、草发达,所用偏狭,消极影响亦不甚著。清代的馆阁体书法,有皇帝的积极参预和持续的倡导,由董、赵而溯及晋唐,终以唐法弥漫而致僵化。论其所用,则科举试卷、政府文件档案、抄录书籍等各种官方用字场合,比比皆是,书法教育亦循其路而行。风气所及,居室座右颜饰、楼阁殿堂楹联匾榜、寺观胜览题署、碑碣牌坊铭刻之类,亦莫不为其充斥。字则由小楷而至寻丈,面目相似,遂成一代大观,遗迹至今尚多,不胜枚举。

唐人能楷,出自科举,虽涉官用,而气度恢宏。清人尚楷,原委并同,但以其尽出于模仿,较其工巧,逼近雕版,遂成末流,实非帖学之过。按"官样"写正体字的书法风气,使很多名家沾染馆阁之习,书为人讥。或促成一些人的逆反心理,转入碑学,成为碑派书法的中坚。或如康有为之流,有截然不同的两个侧面:既能为功利驱使,写出应规入矩的馆阁体;也能楚调自歌,写出飞扬跋扈、颇具名家体度的好字来。

馆阁体大字榜书,集中地见于故宫的楹联匾榜,以其刻于木板,至今保存完好。如果思及其殿阁巍峨,雕梁画栋,一派威严气象,这些馆阁书法及其涂金彩饰,彼此十分和谐。如果把它们换成郑板桥、金农、何绍基等人的面目,反而会给人以不伦不类的感觉。推及摩崖、碑刻等形式,亦差几近之。这表明,中国文字的书体和书法艺术风格,与作品的形式、用途密切相关,并由此形成书法环境文化及美学,惜人们习焉不察,罕有论及。

匾榜高悬，楹联对称，以观赏的远距离和作品的大尺寸，书字皆宜端正，饱满密填。李溥光《雪庵字要·大字说》云："大字如王者之尊，冠冕俨然，有威严端厚之福相也……至于筋骨神气苍劲清古者，人罕能之。"斯言正可以概评清人馆阁体榜书。其实，馆阁体榜书除缺乏个性及变化之外，往往能做到温醇儒雅，有书卷气息，亦非全无是处。

此外，名家大字墨迹和匾榜、楹联刻字保存至今者，也不少见，虽然格韵颇高，而其精神气息，很难与馆阁体泾渭可别。康有为是倡碑主将，其《广艺舟双楫·榜书》所论，亦不免迷失。彼云：

> 作榜书须笔墨雍容，以安静简穆为上，雄深雅健次之。若有意作气势，便是伧父。凡不能书人，作榜书未有不作气势者，此实不能自揜其短之迹。

康氏的标准，显然是从其骨子里对"官样"作品的赏悦中得来。康氏强以《经石峪》等北朝摩崖大字为说，正如其《干禄》一节提倡以北朝碑版书写卷折一样，都是对馆阁体皮相之一厢情愿的改良主义，立场和审美观念并无改变。

帖学以晋、唐名贤遗迹的复制品为对象，持续地学习创造和总结、评价，使得书法传统产生不断延伸的动力。其中最具发展意义的是行草大字和榜书。古有书家题壁、写屏风之习，立身挥毫，易得骨势而难致墨韵，盖书写材料和姿式使然，虽无遗迹，但可想见。晚明以降，大幅平拖，俯身书写，笔墨皆能恣肆淋漓，羊毫大笔和涨墨现象，尤能助成其气势。悬于壁间，颇令居室生色，且自立轴、中堂，展至四条屏、八条屏，尽由人意。同时，榜书普及，使楹联匾榜、横披斗方等各种作品形式，遍布室内屋外，形成明清建筑装饰的整体文化风气。书法作品与环境的完美结合，构成最能表达思想情感、理念志趣、崇尚称扬、修身怡性之最具文化色彩的艺术空间。生活即艺术，人即艺术，书法使人与环境成为一种丰满而和谐统一的大艺术品。书法艺术的全面市俗化、生活化、人性化，

也应该以明清帖学大字的普及为标志。它使帖学从案几清玩中解放出来，使书法从金石的庄严中走出来，成为人皆可用，可以亲和的艺术。

四　复古之风与碑学

明末清初，书法开始被学术浸润，在某些书家的行草作品中，杂入许多古字隶定结构，表明一种返古避俗的思想倾向与尝试。同样，在傅山篆隶作品中，古形别字触目皆是，亦不乏生造及讹错者。其时能篆隶者颇多，若王时敏、戴易的隶书，出入唐碑，亦兼取其异文别构；若郑簠、朱彝尊、原济、万经等人，均能上溯汉石，所得有差，而写碑别字之习，亦并仍之。王澍善作铁线篆，整饬而奄有古法；朱奄写《石鼓文》，延续明人草率之笔，开清代画家书字风气。此后若八怪中金农的隶书、漆书，杨法的篆隶杂糅，郑板桥的六分半书，皆一时俊彦，藉古法以避帖俗，变常形而求个性，虽然褒贬不一，却能激发人们的想象。

清人遍治群经，系统整理古代典籍，始于乾嘉学派。治经首在文字、音韵、训诂，金石遗迹又是研究文字、考证《说文》的第一手资料，由是而金石文字之学大盛，访古传拓之风亦迅速蔓延。其裨益于书法者有三：一是学者多能投身书法，与书家汇合，促成篆隶书法时尚的普及，包括对书法源流重新审视和古法的认知；二是随着金石文字面世日众，人们的眼界亦大为拓展，种种异质新姿不断地吸引人们脱离传统的帖学，寻求书法的多元与寄托；三是形成新的书法史观和理论，酿就具有历史意义的碑学，如阮元《南北书派论》和《北碑南帖论》、包世臣《艺舟双楫》等。学者中的篆隶名家如钱大昕、钱坫、洪亮吉、严可均、张惠言、孙星衍、桂馥、黄易、阮元，稍后还有张廷济、朱为弼、江声等，论于艺术造诣，或有所不足，但对于推造声势氛围，则自有余。其时能产生以隶书、篆刻名世的丁敬，以篆隶书法雄视有清一代的邓石如，能够入古出新的伊秉绶、陈鸿寿等大家，与此有直接的关系。

晚清至民初，篆隶之风依然强劲，且涉猎更广。其中篆书名家如吴

熙载、莫友芝、杨沂孙、徐三庚、赵之谦、曾国藩、吴大澂、黄士陵、王懿荣、李瑞清、章炳麟等，均能成一家风貌；吴昌硕《石鼓文》书法为其殿军，罗振玉写甲骨文而至于古体齐备。隶书稍逊，但名家若何绍基、胡震、杨岘、吴咨、钱松、俞樾等人，亦皆名重一时。纵观书法史，惟清人篆隶能接续汉唐。且多能大字，自备体格，有新的发展。清人的篆隶复古，为碑学和碑派书法营造出良好的社会和艺术氛围，其功绩更在字外。

与帖学相对而言的碑学，指北朝碑版之学，亦即楷书，清代的碑学著作已论述清楚。风尚所及，草、行亦或援入方笔拙势，习惯上也列入碑学。篆隶书法贯穿清代始终，不待碑学而生，通常亦不取北碑文字形质，以其和碑派书法关系紧密，成就清代书法格局，遂有碑学及碑派书法扩大化，兼及三代秦汉篆隶古体之说，不确。康有为著《广艺舟双楫》，置《体变》《分变》《说分》《本汉》四节于前，本包世臣《历下笔谭》而增广之，旨在明确北碑宗统源流，正其名分。如果以倡碑导源于篆隶和金石学，因而泛言碑派书法，则易模糊碑学与篆隶复古之自身的学术意义，故而本文将循清人原意，于碑学仅取楷、行、草三体。至于某些名家兼擅篆隶和碑字，亦风气使然，书家原本就有双重性格及多元探索的传统。

平心而论，清人对北碑书法的观赏与研习是有误区的。正如前文所述，北碑书法普遍地与书写的真实状态有距离，以笔师刀，极容易陷入僵化做作的境地，刚脱帖病，复生新弊。碑学声势大，而善为碑派书法者鲜，这是主要原因。

碑派书法名家，首推何绍基。其楷书始于颜体，后转入北碑，取其意而离其形；行书亦然，成就最高，有“天花乱坠，不可捉摹”[40]之誉。张裕钊楷法尽出于碑，而能以温润化之，或肆意涨墨，得“集碑之成”[41]的评价。赵之谦以侧笔铺毫作碑字，宕逸生姿，且以此移入篆隶，自备一格，议者以为“一笑横陈，援之不能起，然亦自足动人”[42]。康有为、杨守敬、曾熙均以帖学基础改习北碑，亦皆能取而化之。至如沈曾植行草的生拙奇崛、弥漫姜桂生辣之气，李瑞清以抖笔作碑字，亦皆称美于时。

清人擅使长锋羊毫，亦长于联、榜大字，作碑体则笔法有相应的变

化。能者提挈牵裹，纵横斩斫，皆当人意；劣者胶著于笔，规摹于形，反受其害。其中用笔怪异者，帖学仅刘墉一人；碑派则何绍基、张裕钊、包世臣、沈曾植、康有为、李瑞清等，均与羊毫和长锋羊毫有关，也各以其独得之秘而致成功。篆书名家若邓石如、徐三庚、吴熙载、赵之谦等，均善用长锋羊毫，有因笔成势、助长精神之能。此等皆非古法，亦非帖习，故而篆隶复古与碑派书法，美感趣旨颇异于传统。考之碑学议论，其失误与偏颇不在少数，虽为矫正帖学积弊，而其反传统的倾向一望即知。所赖诸多名贤在认识的层面，誉碑习碑，但在其灵魂深处，仍执著于传统的立场，以书卷气消解碑版的粗鄙和峭厉，使碑派书法复归于传统，节制在“离俗不谬”的界域之内。至于清人篆隶，并当如是。

纵观清代、民初书法史，从篆隶复古到古体齐备，名家辈出，洋洋大观，成就最高；行草次之，帖学、碑学平分秋色；楷书最下。然则帖学大字颇佳，碑派难与争锋，若张裕钊、赵之谦等，不过初具规模，若李瑞清之身后不名，犹《桧》下不讥也。那么，是何缘由，使碑学主角的楷书收效甚微呢？其一，倡碑是出于艺术的考虑，而以魏晋小楷、唐楷为正宗的馆阁体小字和联榜大字，则代表官方的意志，有其久远的传统和广泛的社会基础，艺术需求远不如实用更具诱惑力。相形之下，好书知变的圈子毕竟太过狭小，难成气候。其二，北碑刀斧之迹太重，面目粗鄙刻厉，无法要求人们能透过刻风皮相，赏悦其美质，即使倡碑名贤，也未能很好地做到这一点，并有成功的示范，遑论其他！其三，倡碑是新事物，它始终未能进入书法教育的环节，没有学校培养后备力量，莘莘学子之于书法，皆循传统而入。及成，要其尽明尽去昨日之非，转习陌生而无用的碑版，实在困难多多。其四，由于传统观念与积习所致，士大夫书家很难脱离既定立场，接受一种带有反传统倾向的新思想。纵有好异尚奇、追逐风潮之举，亦很难在短时间克服碑字的先天缺陷，直入其美感阃奥。其五，自篆隶开启的复古风气，随着三代秦汉金文、刻石、砖瓦以及清末甲骨文、简牍遗迹的不断面世，使人们的眼界大开，进而研习，以至于冲淡碑学的意义。如果再联想到包世臣论笔法近于魔道、眼高手低的情况，

联想到康有为的偏激、失误与大言欺人，则人们善思生疑、望碑却步，也是很自然的。有鉴于此，我们对清代以来的碑学和碑派书法，不宜估计过高，如果以帖学、碑学、篆隶等古体书法鼎足而三，大体近于史实。

在前后众多名家的鼓吹与实践的努力之下，百余年的碑学和碑派书法虽未能一花独放，但毕竟为沉寂的书坛带来新鲜空气，改变了恪守传统的惰性，使人们因以全面审视反思三千年书法史，在全面的复古当中推进书法的发展，其影响至今犹存。就此而言，碑学的意义早已超出其自身之外，应该得到肯定。

---

① “书不入晋，徒成下品”，系项穆《书法雅言·古今》转述米芾论书之言，出于米芾《张颠帖》，原文为“草书若不入晋人格，聊徒成下品”。后文系项穆《书法雅言·资学·附评》中语。上海书画出版社校点本《历代书法论文选》，1979年。后引此书，不再注出。

② 本文所用“正体”“草体”概念，出郭沫若《古代文字之辩证的发展》，《考古学报》1972年1期；郭绍虞《从书法中窥测字体的演变》，《学术月刊》1961年9、11、12期。“装饰性书体”概念，详丛文俊《象形装饰文字：涂上宗教色彩的原始书法美》，载《中国书法全集·商周金文》，荣宝斋，1993年；又《鸟凤龙虫书合考》，《书法研究》1996年3期。

③ （宋）苏轼《东坡题跋》卷四《记潘延之评予书》，上海远东出版社，1996年。

④㉑ 详《唐令拾遗》载开元七年《学令》及《唐六典》卷四“礼部尚书侍郎”条，（日）仁井田升著，栗劲等译，长春出版社，1989年。

⑤ 《后汉书·孝明八王传》。

⑥⑲ （宋）米芾《海岳名言》。

⑦ （宋）陈槱《负暄野录·篆法总论》。

⑧ 详（汉）赵壹《非草书》，其中“私书相与，庶独就书，云适迫遽，故不及草。草本易而速，今反难而迟，失指多矣”之语，以及羊欣《采古来能书人名》述张芝“每书，云‘匆匆不暇草书’”、李之仪《姑溪居士论书》引时语云“家贫不办素席，事忙不及草书”等，均为草书艺术化所致。

⑨ （清）刘熙载《艺概·书概》。

⑩ (汉)赵壹《非草书》。

⑪ 《论语·八佾》云:"子谓《韶》:尽美矣,又尽善也。谓《武》:尽美矣,未尽善也。"在书法中的意义,详丛文俊《释善美》,《丛文俊书法研究文集》第362—364页,中国文联出版社,1999年。

⑫ "文者,物象之本",为今本《说文》所无,此依段玉裁《说文解字注》增入。

⑬ 《墨子·公孟》述儒者旷日废业,"诵诗三百,弦诗三百,歌诗三百,舞诗三百"。《诗经·子衿》毛传云:"古者教以诗乐,诵之、歌之、弦之、舞之。"《诗经》中的颂诗都是诗、歌、乐、舞四位一体的祭祀之诗,舞蹈动作与内容配合;风、雅诸诗之舞,则不必与内容配合。学者或以为颂为"舞诗",以风、雅为"歌诗"也是就其舞蹈动作与内容配合与否而言。若论诗之原始,则未必尽然。

⑭ 《周礼·外史》郑注:"古曰名,今曰字。"

⑮ 隶变打破周秦大、小篆秩序,是就其传承线索而言。战国时期,东南各国的文字变乱常形,讹俗丛生,打破西周以来文字秩序,后为秦始皇罢废,未对汉代以降的文字、书法造成直接影响,是以略而不述。

⑯ (宋)米芾《自叙帖》。

⑰ (宋)米芾《张颠帖》。

⑱ 《性理会通·字学》,《历代书法论文选续编》,上海书画出版社,1993年。后引此书,不再注出。

⑳ (宋)姜夔《续书谱·真书》。

㉒ 参阅丛文俊《中国古代书法论著的文体与文学描写》,台北《语言文学之应用国际学术研讨会论文集》,2000年。

㉓ 传(汉)蔡邕《九势》,传(晋)卫夫人《笔阵图》。

㉔ 详丛文俊《传统书法批评的语义系统与词群结构初探》,台湾《中华书道》季刊26、27期连载;《全国第五届书学讨论会论文集》,河北教育出版社,2000年。

㉕ 《史记·秦本纪》。

㉖ (汉)王充《论衡·程材》。

㉗ 《汉书·贡禹传》。

㉘ 关于汉晋尺牍书法及其学术意义,笔者曾详为考述,详《丛文俊书法研究文集·文献所见魏晋士大夫书法风尚之真实状态的考证》,中国文联出版社,1999年。

㉙ 详丛文俊《关于汉代出土金石砖瓦文字遗迹之书体与书法美的问题》,载

同上。

㉚ 《后汉书·蔡邕传》。

㉛ 详《汉书·艺文志》《说文解字·叙》。

㉜ (唐)李嗣真《书品后》。

㉝ 关于尚方大篆的考定与作品释说,详见㉙引文。

㉞ 关于旧体铭石书,可参阅㉙引文及《关于高句丽好太王碑文字与书法之研究》,韩国《广开土好太王碑研究100年》学术文集,汉城,1996年。

㉟ 关于春秋战国汉晋南朝的装饰性书体,详见丛文俊《鸟凤龙虫书合考》《"战国鸟书箴铭带钩"年代质疑》,载《中国书法全集·春秋战国金文》,荣宝斋,1997年。并详㉙引文中相关部分。

㊱ (清)刘熙载《艺概·书概》云:"褚河南为唐之广大教化主,颜平原得其筋,徐季海之流得其肉,"又,王澍《竹雲题跋》也认为褚书"陶铸有唐一代",列叙薛曜、颜真卿、柳公权、锺绍京、吕向、魏栖梧、薛稷诸家资取。若考之社会风气,影响更远在上述名家之外。

㊲ (宋)黄庭坚《跋东坡书〈远景楼赋〉后》云:"东坡书随大小真行,皆有妩媚可喜处。今俗子喜讥评东坡,彼盖用翰林侍书之绳墨尺度,是岂知法之意哉。余谓东坡书,学问文章之气,郁郁芊芊,发于笔墨之间,此所以它人终莫能及尔。"载《豫章黄先生文集》卷二十九。

㊳ (宋)苏轼《评草书》有"吾书虽不甚佳,然自出新意,不践古人,是一快也"之语,其《石苍舒醉墨堂》诗有"我书意造本无法,点画信手烦推求"句,均为放言,倒是《书吴道子画后》"出新意于法度之中,寄妙理于豪放之外"能近其实,故尔苏字最终亦未远古人。

㊴ 诗出(宋)米芾《答薛绍彭来论晋帖误字》,"刷字"见于《海岳名言》。

㊵ (清)杨守敬《学书迩言·评书》。

㊶ (清)康有为《广艺舟双楫》卷四《馀论第十九》。

㊷ 马宗霍《霎岳楼笔谈》。

概　述

中国书法已经有三千多年的历史，先秦占五分之二。这期间，包括汉字的产生和发展，为着实用而连续发生的书体演进，伴随政治上的分裂而出现的文字异形和地域性的书法风格变异，开始了文字形体美和物象装饰之文化象征的自觉追求，在秦文字日常手写体中开始了古今文字的变革，最终以秦始皇“书同文字”而告协同一律。作为书法艺术，随着文字的书写而发生，然而它并不完全依赖、制约于文字书写，从商代到秦王朝，它是沿着美化装饰、规范化正体、通俗性草体三条线索来发展变化的。

汉字产生于何时，目前还不能确认，而成熟的文字最早见于商代的甲骨刻辞和青铜器题铭，则是事实。此前，早在新石器时代晚期，即已经出现以中原彩陶文化和山东黑陶文化为代表的两个系统、多种式样的陶器刻画符号，向下一直延续到商代。前者多为直线条的抽象符号，也有少量很难确知它们究竟代表何种物事的标记，分布范围极广，绵延时间也最

为长久；后者为刻画于大口缸外沿之固定位置的几种象形符号，有些学者径指其为早期文字，并进行了考释，由此把汉字的产生推到距今五六千年以前。从现有研究和实证资料来看，这种观点很难成立。前几年，山东丁公龙山文化遗存中发现了刻字陶片，从其形体特征来看，它与现存汉字是两个系统，属于走入误区的“原始文字”，或是某种早已消亡的“行业文字”，甚至可能是偶然发生的、与文字无关的“刻画游戏”。有鉴于此，中国书法史暂时只能从商代写起。

从商代甲骨文、金文字形来看，其绝大多数是象形字和由象形字作为基本构形要素辗转组合起来的会意字、形声字，还有少量的抽象符号及复合象形字。所谓象形字，都是取象于客观事物的图形，经过约简概括乃至于象征而构成各自的形体，具有独立的形音义三要素。当它们作为基本构形要素变化组合其他字形的时候，各因需要而有所侧重地体现其音义功能，形体则不变。由此可见，汉字是一个由象形符号建立起来的能够自给自足的文字体系，研究中国书法，应该首先从象形字的形体式样特征和书写方法开始。

关于象形字，其物象来源是“近取诸身，远取诸物”，其书写方法是“画成其物，随体诘屈”，这只是约略的说法。实际上，在取象的同时，就已经对客观事物的图像进行了约简概括，赋予象形字的形体以抽象成分，对某些难于表现的物象式样特征则采取以抽象符号指代的象征方式，从而使象形字的书写从一开始就与图画有着本质区别。

作为整个文字体系，不论其基本构形要素原来是像什么，而为着实用，必须做整齐划一的协调改造，使之进入符号式的书写状态。例如：甲骨文初始阶段的线条式简化，随后做局部调整的省略式简化，完成象形字“原型”改造的第一步。但是，只有这两种简化手段还不足以使象形字顺利地进入书写状态，于是又发生了极有意义的书写性简化。书写性简化以契刻破坏仿形线条、初步建立起笔顺为起点，普遍地改造字形，使其整体或局部发生讹变，降低象形程度，导致字形的符号化发展和书体演进。其书法意义在于，书写性简化开始凸现书写的价值，使书写美承

载着人文精神而逐渐被认知。

以象形为基调的文字体系，从商代象形金文、契刻甲骨文的大朴样态，到秦代小篆的高度图案化与隶变对古文字形体的根本性变革，经历了漫长时间的改造探索、变化积累，已形成多种书体式样。其中正体以周秦大、小篆为一系，附春秋中晚期开始流行于东南各国的美化大篆；草体以商周甲骨文、墨迹为一系，春秋战国时期形成秦隶与六国古文两个分支；美化装饰性书体中鸟、凤、龙书仅见于长江流域各诸侯国和殷商后裔的宋国，虫书则南北对峙，多姿多彩，代表了不同地域之历史文化、习俗与时尚的不同选择。与此同时，也产生了大量的杰出作品，标志着先秦书法史的辉煌成就和发展水平。不过，就作品所见，仍以字形的装饰美、书体的规范美为主，先民们的审美自觉还没有投放到日常的实用性书写和展示个性方面，这与当时以文字为庙堂器用的社会功能、教化功能密不可分；也与古文字书写无法从根本上摆脱仿形，书体和美感尚不能提供足够的想象和创造空间有关。换句话说，我们从先秦简策帛书墨迹中体味到的种种书法之美，在当时尚处于自然放任的发展状态之中，与汉代因于草书而致“翰墨之道生焉”的性质有着极大的分别。

一般认为，文字是人类进入阶级社会以后，统治者为了加强统治而创造出来的一种特殊工具。按照这种观点，夏代为中国阶级社会之始，理应有文字存在，遗憾的是迄今尚无发现。商人的原始宗教十分发达，仪式行为无时不在，无处不见。尽管先商文化中也没有文字发现，但商人灭夏建国后大约二百年，就在殷墟留下数以万计的甲骨文字作品，并且已经是成熟的文字体系。这表明，文字应该是上古原始宗教发展的阶段性产物，其孕育的时间可能很短，有突发的特点。《尚书·多士》载周公语“惟殷先人，有册有典”，即已明确告诉我们，是商人创造了文字，商代文字的用途和字形特点也都是有力的证明。

商人因为原始宗教活动的需要而创造出文字，所以目前所见商代文字也主要用于以下两种场合。一是和鬼神沟通思想的甲骨占卜形式，

商人把自己和自己所从事、所关心的一切都交付给鬼神，通过占卜这种仪式行为来祈求指示，汲取知识和力量。二是为先公先王的宗庙作器题铭。此外，根据卜辞中"称册"的记载和前引周公的话我们还可以知道，商人还有书册为祭的一种祭祀方式，只是竹木易朽，未能保存下来而已。《尚书·金縢》载周公告于三后在天之灵云："予仁若考能，多材多艺，能事鬼神。"可见，先民学习并兼擅多种材艺主要是为了敬事鬼神，以应付原始宗教仪式行为的用度。书亦艺事，藉此可以对最初的文字功能和书法艺术的涵义有新的了解。

目前，早于甲骨文的商代金文作品比较少见，字形均有明显的修饰痕迹，与中、晚期那些被称之为"族徽文字"或"文字画"的象形金文之式样风格完全一致，我们称之为"象形装饰文字"，并有专文加以论述①。可以肯定，在商代那个宗教思想和仪式行为充斥一切的社会生活当中，没有什么可以超然在外，做什么、怎么做都不会是无缘无故的。所以，当人们把无限热情和智慧投放到文字形体之美的修饰上面，并使这种文字专用于宗庙祭器的题铭场合时，那么它们所具有的宗教性质也就无可置疑了。当然，我们还不能因此把美化族名庙号之类的象形装饰文字视为书法艺术的自觉产物，而确认它们是"集体无意识"的创造，称其为涂上宗教色彩的原始书法美。

象形装饰文字是商人原始宗教的一种特殊符号，自有其令人刻骨铭心的文化涵义。所以，即使在商王朝亡国之后，商遗民仍在作器中以十分醒目的修饰手法，使美化的族名庙号特立于铭文字形之中，延续着它们的余辉。这就是为什么直到西周中期成熟的大篆作品中，还可以看到古老的象形装饰文字的主要原因。

象形文字施之于青铜器题铭，多资之于图画，某些形体可以仿真填实，或不厌其烦地文饰加工。一旦契刻于甲骨，工艺的改变首先要影响到字形中仿真填实的部分，于是以单线条指代或勾画轮廓，形成"线条式简化"；而契刻字小多有不便，务求简要实用，这就不免有所概括省略，从而又有"省略式简化"。这是一种进步，它标志着先民们开始对象

形构字方式"画成其物"的否定,使文字初步有了书写的意味。书写既然不同于"画",就会带来对"画"的否定,进而引发全面的"书写性简化",书体演进亦随之发生。这里面还有一个重要的转化环节,即契刻以刀代笔,而契刻工艺又与毛笔之自由的仿形不同,势必要对它进行改造,变仿形线条为契刻刀迹,于是有变形、分解、省并等改造仿形线条的现象发生,有区别于初始阶段"画成其物"之构形方式的"笔画"和"笔顺"出现,反过来还会影响毛笔的使用。把握甲骨文书法,这三种简化方式是关键,而我们所感受到的种种契刻书法之美,也都尽在其中了。

研究甲骨文书法,有几个问题必须先搞清楚。其一,卜辞中进行贞问的商王、贵族和贞人并不是契刻书法的作者,他们只是主持占卜仪式,和鬼神交流,而记录刻辞另有其人。其二,旧的甲骨文分期有四期、五期、九期三种观点,以五期说最为流行②。其中明显的失误是把时间最早的"自组卜辞"放到第四期,搞乱了甲骨文字形与书法发展的先后顺序。时至今日,甲骨文分期断代已经有了长足的进步,新的以作品系之贞人的分组做法更为科学而缜密,我们必须弃旧从新。其三,对商代文字而言,甲骨文是特殊类型的简化字。简化伊始,也许只是为着契刻方便而作出种种权宜性的选择,时日既久,简化即成为实用所必须的改造字形的手段,简化的自身价值也逐渐被认知和推广,书体演进则随之开始明朗化。这是一个渐进的过程,也是我们把握商代二百余年甲骨文书法史的主线。其四,当书写性简化对字形普遍发生影响之后,契刻与书写的距离开始接近,书法美的抽象性、符号性日渐显露,同为甲骨文,其形体早晚的式样变化即意味着美感的差异,过去习惯使用的诸如"雄放""秀丽"之类的评价用语,是很不准确的。

作为契刻甲骨文书法,其美感具有综合的特点。首先,由于象形所致,其形体有着类似于图画的物象生动之美,它是与生俱来的、和自然最为接近的美,就此而言,《九势》认为"书肇于自然",还是颇有道理的。其次,象形的字形式样大都是约取简化物象而来,有明显的概括、象征的特点,造成象形字自然美中的人工美,恰好完整地反映了刘熙载

《艺概·书概》所言从“立天定人”到“由人复天”的初期书法美的朴素性。再次，象形字从一开始就使用了指示局部物象特征的纯符号的非物象成分，它们的式样是抽象的，所代表的构形涵义需要通过意会联想之后才能确认。严格地讲，这部分符号的美具有较强的抽象性，以其附着于象形的文字体系之中，很容易被人忽略，而把它们也看成象形的东西。从文字形体的发展来看，这些东西一直在潜移默化地干扰人们的判断，并引发错觉以及书写当中的趋同心理和趋同动作，使仿形线条改变式样而与之协调，在相对稳定的状态中诱导书体发生变化，恰好与书写性简化的主动改造成为对比。就此而言，非物象成分是象形字构成方式的先天缺陷，是确立早期书法美的特征和发展方向的活性因素，其价值是不言而喻的。第四，契刻促进了文字形体由“画成其物”向书写方面转化，具有刻和写的双重美感。

综合性使甲骨文书法的美感处于形象与抽象、似与不似之间，处于画与刻、画与写之间，游移不定，难于确指。换个角度来说，综合性即意味着模糊美，并且是大朴时期混沌状态的模糊之美。这是甲骨文书法美的共性，也是存在于每一件作品之中的本质特征，在这个前提下，才能更深刻地去认识作品，把握它们各自的风格与美感。

根据甲骨文分期断代的最新学术成果，我们可以按照贞人分组去区别那些不知名姓的刻辞作者，其总数大约二十余人，分属于从武丁到帝辛这段历史时期。这些作者是能够参与原始宗教占卜仪式活动的神职人员，契刻卜辞是他们的职业，那么，他们具有良好的书写与契刻的技能训练，代表了当时知识阶层的最高书法水平，应该是没问题的。从先秦两汉巫史卜祝这类专职人员父子传替的家族特征来看，这些甲骨刻辞的作者来自若干职业性氏族，是极有可能的。甲骨文书法风格所展示的若干稳定的传承系统，亦可以证明这一点。

商代末年，在庄重的作器题铭中，出现一种带有书写美感的作品类型，标志着金文书法开始摆脱原有的装饰模式，向承载人文精神的方面转化。这种转化不仅对书写美的发现与发展有着重要意义，而且对解放

思想、转换观念和心理，意义尤为重大。

武王灭商，封建诸侯，商遗民中的一些贵族、职业性家族和有着各种专业特长的百工，都转而为周天子和诸侯服务，商文化及其书法也就堂而皇之地延续下来。西周早期金文作品所见书体式样和书法风格颇不一致，处于自然发展的状态，带有装饰意味的作品和潦草随意的作品共存，模拟契刻风范的作品和自然书写的作品并行，表明周公制定的礼乐文化还没有转化为人们之共同的审美心理，还没有为一种新的文化秩序找到相适应的、可以迹化象征的符号形式。尽管如此，自发的、也是多姿多彩的西周早期金文书法的生动之美，却为后来所无。

西周早中期之际，反映大篆书体特征的“篆引”形式逐渐明朗，标志着脱略古形之后自由书写阶段的结束，文字形体开始向秩序化、图案化方面发展。所谓“篆引”，篆指字形结体类于花纹图案、引指引笔而书如同划线的书写方法，为正体规范之大、小篆所共有，仅式样程度有所别异。以“篆引”作为参照标准，可以用来衡量先秦时期所有的书法现象、性质及规律。

大篆书体的形成，意味着周人找到了足以诠释礼乐文化的符号形式，在精神上、心理上和宇宙的秩序表征。大篆书体美的核心是秩序感，而秩序感又是周人性格和礼乐文化的灵魂，也可以说是周人农业文化的灵魂。从书体式样来看，其线条优美圆曲，排列组合字形时有等长、等曲、等距、等粗细等图案特征，是古文字脱离“原型”、不断降低象形程度之后的第一个正体符号化发展的阶段。

从西周早中期之际到中期之末，字形从无序向有序过渡，图案化倾向日益明显，书写的自然美渐被削弱，人工美则日渐突出和发达。在这个阶段中，鸿篇巨制开始增多，并出现大量的上乘之作，如《九年卫鼎》、《墙盘》等。

进入西周晚期，金文书法展示出极有意义的变化。其一，在正体大篆成熟的同时，开始出现类于后代古文蝌斗笔法的潦草形式，从近年出

土的西周晚期墨迹来看，正、草两类书体的分途发展至少可以追溯到西周早中期之际。其二，在正体大篆作为标准式样普遍流行的同时，受潦草书写的冲击，形成正、草二体之间的第三种类型，我们称之为"简化篆引"，作品如《大师虘簋》《散盘》等，它们的发展在后来成为酿发秦文隶变的基础。其三，各诸侯国作器日渐增多，除模拟王室作器题铭风范的作品之外，较早地出现了颇具个性的地域性风格，与代表王者之风的典范式样如《毛公鼎》《颂壶》等形成鲜明的对照。

平王东迁，王室政治日渐衰微，引发了中国历史上最为持久、最为剧烈的社会动荡，也因此而迎来思想文化和艺术空前繁荣的局面。这一时期，历史上称为东周，别为春秋、战国两个阶段。作为书法，则涉及到五十余个诸侯国、多种书体和多种作品形式。

就艺术现象而言，春秋战国时期的书法可以分为延续传统与新体时尚两大类，在不同的国别地域，其表现往往有很大差异。春秋早期，大篆书法延续西周晚期风格，虽然时有简率之作，但地不分南北，各诸侯国作器题铭大同小异，反映出王者之风化及天下的政治、伦理秩序在文字与书法上的实际效应。春秋中期以后，楚国率先出新，以美化装饰特征颇为强烈的新体取代传统大篆，并影响到长江流域各诸侯国的书法风尚。这种自朴至华的美饰新体，我们称之为"美化大篆"。在黄河流域，齐系书法在新风出现之后，传统大篆并没有像在楚国那样被废弃，而是新旧并行，旧体一直延续到战国中期，新体反而较早地消逝了。晋系的传统大篆沿用到春秋中期，晚期以后，出现以草体入铭而加以正体化改造的新形式，其结构多不规范，书体却能端雅流美，战国以后则为魏器、中山器题铭所继承，它们虽残留大篆书体的某些特征，却已经被抽掉了实质性的内容，不再是严格意义的大篆了。秦系文字与书法的情况比较特殊，一方面它有《史籀篇》大篆字书作为依托，把大篆一直延续到秦王朝建立之后；另一方面，大约在战国中期，其时文正体已经表现为小篆的前期形态，二者并没有同步发展。

代表春秋战国时期书法新风尚的探索与实践，是在秦以外的东南各诸侯国展开的，其书体共有四类。一是流行于楚、蔡、曾、宋、徐、吴、越等国的鸟书、凤书、龙书、虫书和流行于三晋、中山等国的虫书，同为美化装饰性书体，而南文北质，各有不同。二是美化大篆，长江流域多以体势纵长、线条屈曲摆动的"S"形曲线为主，黄河流域则较为朴素简直，作品的数量也不多；前者主要见于春秋晚期，后者却延续到战国晚期。三是古文墨迹，即汉代人所谓的"蝌斗书"，主要是晋国的盟书和楚国的简策帛书，与商周墨迹相比，它们已经相当成熟而精美。四是刻画潦草的题铭形式愈演愈烈。其中楚字书、刻差异不大，潦草的作品较为少见；齐国刻款金文潦草而变形不著，三晋、中山和燕国则往往线条散断狼藉，辗转变迁，与墨迹相去远甚，极难辨识，堪称一时之最。

楚国是长江流域虫书的发源地。从《王子午鼎》的字形特征来看，其始大约与原始宗教巫术符号有关，它很可能是宗教观念、情感的产物。从《王子匜》虫书的装饰特征可知，虫书伊始，也曾经有过在字形之外增饰"虫""黾"之类的做法，并进而衍生增饰鸟、凤、夔龙形象的尝试，新的美化装饰性书体即告产生。不过，虫书所饰为虫类字形，数量和式样都很有限，且极容易与题铭本字混淆，影响识读。人们很快就放弃了这种努力，而改求字形线条之自身式样的变化，如加大线条屈曲摆动的幅度、多做线条之婉转回叠的图案性变化和粗细调节的规律性变化、增加饰笔羡画以及变形等。鸟书、凤书、龙书既是受虫书的启示而作，也因此造成其先天的不足，使之无法摆脱虫书而独立存在，有寄附的性质。从目前所见鸟、凤、龙书作品来看，无不与虫书共存。其繁者径出物象全形，一望即知，简略者则视字形情况而斟酌变化，最简者只有象征性的曲线，几乎与虫书同类。也正因为如此，鸟、凤、龙书三体仅在春秋晚期至战国早期流行大约一百五十余年即告消歇，虫书则以其简便易行、善于应变而独领风骚，一直延续到汉代。

长江流域的鸟、凤、龙、虫书，由楚国发其端，而以蔡、越为后劲，变体虫书则以楚国较为发达。其共同的特征是，有清楚的美化意识和装饰

手法，字形与物象的变化组合精细而巧妙，线条美被表现得淋漓尽致。美化装饰性书体所表现的是人工的修饰之美，寄托着超出于书法之外的深刻的文化意蕴。

以晋国为代表的黄河流域各诸侯国只有简单朴素的虫书，没有其他美化装饰性书体，表明了南北不同地域之文化底蕴与风尚的差异。北方虫书作品亦不多见，一般只做略呈梭形、或头粗尾细的线条变化，惟独中山王诸器方圆兼备，精美绝伦，是其惟一可以和南方各国虫书抗衡的力作。

楚国也是长江流域美化大篆的发源地。这种新体字形结构与传统大篆近同，但体势纵长，曲线美十分突出，有虫书的特点。有时混淆彼此间的界限和用途，在普通的作器题铭中，夹杂一些与虫书很难分别的字形。其中徐、楚两国交好，徐国书风亦能拟之于楚；蔡字多直折的线条，可为变例；吴器用字或简朴凝重，或纤曲柔美，或形质类楚，或兼取蔡字，风格颇为多变；越器题铭或可媲美于楚，或增加饰笔。新体在书写美和装饰美两个方面，均能臻于上乘境界，而彼此共荣共存，水乳交融，实在难能可贵。从总体来看，长江流域的美化大篆以华美文饰见长，至于书体风格式样的不尽一致，则属于时日尚短，不同国别文化的个性因素还在起作用。

在黄河流域，齐国的美化大篆出现较早，其字颇多与南风相通之处，但结体稍嫌粗疏，线条亦乏逸韵，且缺乏足够的热情使之蔚成时尚。其他如燕、魏、韩等国，虽有新体佳作，而精美却远逊于南方。北人尚质，于春秋战国时期的美化大篆中亦可窥其一斑。

春秋战国时期的墨迹书法仅晋、中山和楚国有遗物出土。其中晋国墨迹为春秋末年晋定公时物，即著名的侯马盟书和温县盟书，系朱书和墨书石、玉片，数量极大。中山墨迹为战国中期题之于玉器的零散遗迹，我们把它归入晋系。这些作品均为日常用字之通俗性草体，笔势头重尾轻，作弧曲摆动，上承西周墨迹，下与曹魏《三体石经》神意相通，应即典型的“古文”，汉代人俗名为“蝌斗书”。曹魏《三体石经》中的古文主要来

自“孔壁古文”，即战国齐鲁地区的手抄本经书文字。以此可知，春秋战国时期黄河流域各国通行简便实用的古文书法。楚系墨迹十分可观，它包括已经出土的十几批楚简、帛书和曾侯乙墓竹简。从式样上看，楚字墨迹属于古文，而线条圆曲媚好，笔意细腻洒脱，不论修短肥瘦，皆能引人入胜，有北书所不到处。

刻款金文始见于春秋早期，由齐系的薛国开创新风。春秋晚期，齐器刻款潦草而圆畅，晋器则散断而狼藉。其后刻款盛行，工者至精至美，草者纵逸无度，进而形成黄河流域刻款金文书法两极发展的局面，后者涉及礼器、量器、兵器、货币、刻石等各种题铭形式。春秋战国时期刻画潦草的作品工拙不一，美丑悬殊，有很多是无法从艺术的角度来欣赏的。不过，其刻制工艺和风格对秦代权量诏铭颇有影响，还需要给予一定的注意。

春秋战国时期的秦文字与书法自成系统，这与它沿用《史籀篇》字书和大篆、僻居西土而很少与中原往来有关。秦国原为周王室附庸，从秦襄公送平王东迁后受封立国，到秦始皇建立统一的秦王朝，大约五百五十余年。尽管目前考古发现的各种类型的作品还不能构成完整的发展系列，而其与东南各诸侯国之文字与书法的差异，则已经清楚地显现出来。

秦国典型的大篆作品有两类，均见于春秋时期。其一，以《秦公钟》《秦公簋》为代表的金文作品，字形风格与西周相比，图案化程度渐高，也渐呈去质就妍的发展趋势。其二，以秦公大墓石磬刻字和《石鼓文》为代表，在时间上，它们都晚于金文，图案化程度更高，表面的文饰开始掩翳内美，标志着大篆书体渐至浇醨，距其形质的改易，已经为期不远了。

战国以后，秦国大篆明显地发生蜕变，书体式样逐渐向小篆过渡，古形改造也渐趋完成，为小篆书体的最后改定，提供了必要的字形基础。代表作品如秦孝公时物《商鞅方升》，结体修美，面目焕然一新，秦惠

文王时物《秦封宗邑瓦书》则较为潦草，二者均离《石鼓文》大篆远而距小篆近。这种时文正体的演进颇为复杂，既有书体之自身的图案化发展规律在驱动，也有简化、改造、美化等多种因素。同时，自秦孝公开始的锐意东进拓疆和变法开放，也为秦文字的发展变化提供了必要的社会与文化环境。另一件作品是《诅楚文》，虽然宋人摹刻不免失真，但对研究秦文正体的演进，还有一定的参考价值。

战国时期的秦纪年兵器，近年出土较多，从秦孝公到秦始皇，大体可以排成一个序列。其字均为刻款，面目各异，但它们和楚器刻款一样，基本可以和墨迹对应，在其自身的书法价值之外，还能借来研究隶变，是战国秦文字书法的一个重要分支。

战国时期的秦简牍墨迹具有特殊的学术意义。其中最早的作品是书于秦武王二年的《青川木牍》，字形大都为早期隶书，表明至迟在战国中期，秦文字日常手写体已经发生隶变，开始了古今文字的根本性变革。其次是《云梦秦简》，共出土一千一百余枚，大约为秦昭王占领楚都郢、设置南郡后不久到秦始皇三十年之间的作品，字皆为早期隶书，较《青川木牍》已有显著的进步。第三是《天水秦简》，多为始皇即位以前的作品。

秦简牍墨迹的出土，澄清了汉代至今关于秦末初有隶书的种种误解，以及现代学者对隶变的性质、早期特征等一系列的错误判断。我们认为，秦文隶变属于"篆引"的书写性简化，是秦人沿用《史籀篇》、在相对封闭的文化状态中走出的一条与其他各国均不相同的简化之路。比较而言，六国文字的书写潦草化主要限于表面，它可以造成大量的讹形异体，却没有从根本上改变古文字线条的仿形原则；秦文字的书写性简化，表面上并不很潦草，但它首先以新的笔势、笔顺、笔画连结方式来改造仿形线条，重新组合字形，随后即普遍地进行字形或局部的省并改造，彻底消除象形的痕迹，向纯粹的符号化方面发展。可以肯定，六国文字的书写潦草化只是量变，很难导致书体演进，即使没有秦始皇的"书同文字"，它们也不会发生隶变。

战国晚期，随着拓疆活动的全面展开，秦文字也被带到新占领地，此

实为"书同文字"之滥觞。与此同时，秦文字也在受到六国文字和六国遗民旧有书写习惯的冲击，例如《云梦秦简》中的楚字写法和《天水秦简》中的古文蝌斗笔法。但是，秦文字的不断延伸是主流，而外来因素加速了它的发展变化，也不容忽视。秦始皇改定并颁行小篆，即根基于此。

公元前221年，秦始皇翦灭六国，建立秦王朝。在秦始皇推行的众多的统一措施当中，"书同文字"政策与书法史密切相关，"罢其不与秦文合者"不仅废除了六国异文，而且从根本上破坏了六国书法赖以存在的字形基础。采用的新体小篆以《仓颉篇》等字书形式加以普及推广，定秦文于一尊，开始了书法史的重要转折。

过去，人们根据《说文解字·叙》的记载，习惯上把李斯、赵高、胡毋敬三人作字书与改定小篆等同起来，并确认李斯为主要作者，现在看来这种观点是有问题的。事实上，许慎在新莽六书"三曰篆书，即小篆"条下明确指出"秦始皇帝使下杜人程邈所作也"，应该是可信的。秦始皇开始着手"书同文字"工作是在秦王朝建立之前，由程邈改定规范秦文正体而作小篆，并因此得到始皇赏识，擢为御史，负责正定文字。始皇二十六年，实行"书同文字"，李斯等人奉诏编写韵文体裁的字书，字形则采自程邈小篆。如果说李斯等人因善书而膺其事，是可能的，但与改定小篆一事无关。

据载，秦代通行文字共有八种书体，分别施于不同场合用途。这个制度后来被汉朝政权继承下来。经我们考察，这种说法与秦汉文字的实际情况有些出入，而古今文字多种书体的并行，且彼此间所象征的文化涵义不尽相同，则可以肯定。在秦书八体中，大篆存于《史籀篇》字书当中，随着《仓颉篇》等字书和小篆的颁行而被束之高阁；小篆是新体，也是周秦一系古文字正体的终结，《汉书·艺文志》称其为秦篆，大约从《说文解字·叙》开始，与《史籀篇》籀文别异而浑名之曰大、小篆；刻符用于铭题符信，秦统一前后均有虎符出土，其字略异于小篆；虫书，上见于六国文字，下见于汉代文字，独秦无作品发现；摹印，新莽时更名缪

篆，皆施之于印章，但二者书体式样风格并不完全一致，而属于先后的发展关系；署书，泛言题署大字，秦无实物证明，但汉初萧何题写苍龙、白虎二阙，当有所自出；殳书，殳杖所用，然无实物证明；隶书，战国以后的秦文日常手写体，大约在秦代末年，为了趋急适用，也被用来抄写政府文件。秦书八体，以小篆和隶书为核心。

秦代书家以李斯最为重要，其次是程邈，再次是赵高、胡毋敬，此从文献旧说。秦代书法作品有两大宗：刻石与权量诏铭。

秦代刻石凡七种：始皇二十八年有《峄山刻石》《泰山刻石》《琅邪台刻石》、二十九年有《之罘刻石》《东观刻石》，三十二年有《碣石刻石》，三十七年有《会稽刻石》，二世元年逐一加刻诏辞，相传均为李斯所书，字亦均为小篆。其中《峄山刻石》今存徐铉摹临本；《泰山刻石》今存安国旧藏宋代翻刻本，另有二十九字二世诏辞残本，同样出自宋人翻刻，残石今存八字，藏于岱庙；《之罘刻石》仅存宋代丛帖中的十三字，且已失真；《东观刻石》《碣石刻石》均不传；《会稽刻石》，今存宋代摹刻本。诸刻之中，惟独《琅邪台刻石》保留下来二世元年加刻的诏辞及从臣题名，计十三行。论之秦代刻石及李斯小篆书法，此石最为可信，虽多残泐漫漶，而神彩风仪犹有存留，远非其他刻石的翻摹拓本所能比拟。

秦代权量诏铭作品颇为多见，有单独的始皇二十六年诏辞，有二世元年同时刻就的始皇二十六年诏辞和二世元年诏辞，也有始皇二十六年诏辞和二世元年加刻的诏辞。权分铜权和铁权，铜权直接刻辞，铁权加嵌铜诏版；量分铜量和陶量，后者的诏辞以戳印的形式加工而成。这些作品有相当规范精美的小篆，也有十分草率、并且大量杂以六国古文和隶书者，还有如《大騩权》之类的变体式样，异彩纷呈，工拙不一，大体反映了“书同文字”和小篆普及的情况。

此外，秦刑徒墓志的发现，也是秦代书法史的一件大事。其字均潦草简率，篆隶间杂，毫无书法美可言，而它们作为中国古代墓志之权舆，其地位是无可替代的。

先秦学校是逐渐发展起来的，目前可以考知其大概的是西周以后的学校。依照学生的年龄，分小学和大学两种；依照学生的身份和学校所在位置，分国学和乡学；国人以上各阶层有资格受教育，野人不得入学；西周时期其学在官，春秋晚期开始出现私学，不限身份。

上古书法教育附文字而行。根据《周礼》的记载，保氏掌教小学，“先以六书”，即先讲文字形体构成方式的象形、会意、形声之类，包括识读和书写。具体情况如何，现在已无从得知，参照其他科目的教学和汉儒的说法，考较措施还是有的。不过，保氏所教，是综合性的“六艺”和“六仪”，文字书写所占的比重不会很大。从西周青铜器铭文的书体式样来看，文字书写力求美观规范，在一定的时期之内，有相对稳定的标准。至于我们对那些质朴拙陋的作品感兴趣，认为它们具有种种生动之美，纯粹是审美移情所致，并不能代表当时人的看法。也就是说，今天觉得有意味的那些东西，在当时大都为技艺不精所造成的。再则，由于统一标准和教学，促成书法美的趋同，在一定的时期内，作品的面目彼此接近。至于其中某些个性因素的存在，应该是书写者的天性与技能差异的流露，与教学无关。

孔子思想秉承周礼，提倡“游于艺”，把艺直接同道、德、仁相联系，这是一个重大发展，可惜只能影响到其弟子传人，在当时并没有得到全社会的认同。战国时期百家争鸣，私学极盛，然多非儒轻艺，以至于这段历史竟无任何关于文字书写教育的记述。从现有春秋战国时期东南各诸侯国的文字遗迹来看，普遍而多变的讹形、改造及潦草现象足以表明，在文字逐渐下移之后，已经不能维持正常的文字书写教育，出现“是非无正，人用其私”的局面，也就不奇怪了。

按照《史籀篇》的传承情况推测，春秋战国时期只有秦国还在沿续西周的文字教育，因而其字绝少异体，书体演进也能平稳地发展。秦王朝建立以后，采用规范的新体小篆，编写《仓颉篇》等三篇字书，实行“书同文字”。此时尽管文献没有明确的记载，而举国上下重新建立起统一、有秩序的文字教育制度，还是可以肯定的。

先秦时期的文字教育，商周治世有较好的保障，春秋战国的乱世则明显地松弛，且随地域国别而有不同表现。治世，书体式样和作品风格整齐划一；乱世，书体多变，作品工拙相差悬殊，风格亦色彩纷呈。也就是说，文字教育可以保证书写之普遍的规范与优美，却不能启发创造和变化，它与书法艺术的发展往往不成正比。从春秋晚期到秦王朝灭亡，官属百工父子技艺传承世守其业，是一种特殊的职业性家族的技艺教育，如常见的铜器制作和题铭。一般说来，他们都有较高的技艺水准，作品不论精美或草率，也都有较高的书法价值。此外，还有大量的刑徒、官奴等加入到工匠行列之中，他们只能在这个圈子里面相师从艺。今天所见一些明显缺乏文字书写训练的粗劣作品，很可能出自这些人之手。其中或许不乏佳构，但这只是我们今天的看法，并不是历史的真实。

---

① 丛文俊《象形装饰文字：涂上宗教色彩的原始书法美》，载《中国书法全集2·商周金文》，荣宝斋，1993年。

② 甲骨文分期断代，董作宾首创五期说，其后胡厚宣合并董氏的三、四两期而为四期说，陈梦家则依王世再创九期说。详陈梦家《殷墟卜辞综述》第135—139页，中华书局，1988年。

第一章

汉字形体与书法美

第一节

远古刻画符号与汉字的产生

在古代，人们对仓颉造字的传说，是确信不疑的。例如一些权威性的记载：《世本·作篇》称“史皇作图，仓颉作书”，《吕氏春秋·君守》述“奚仲作车，仓颉作书，后稷作稼，皋陶作刑，昆吾作陶，夏鲧作城，此六人者所作，当矣”，《淮南子·本经训》言“昔者仓颉作书，而天雨粟，鬼夜哭”，王充《论衡·骨相篇》神化之云“仓颉四目”，《路史禅通纪》进一步状其“龙颜侈哆，四目灵光”，等等。关于仓颉，从司马迁、班固开始，都把他说成“黄帝之史官”。黄帝，传说中的三皇或五帝之一，与炎帝同被后人视为华夏民族的祖先，早在夏代之前；史官，根据先秦文献记载和青铜器铭文所见，职掌文书典籍，并及于书字。东汉大文字学家许慎比较现实、客观，他从传说中分析出合理的成分，在《说文解字·叙》中详

述其事："黄帝之史仓颉，见鸟兽蹏迒之迹，知分理之可相别异也，初造书契。"蹏，古蹄字；蹏迒之喻，以鸟、兽足迹形状别异，代表着天地人一切客观事物均有其独立的属性与形状，依照自然物理彼此别异，仓颉因以取象造字。

仓颉造字说始于战国。其时思想活跃，百家争鸣，学者们从不同角度，对文化进行了总结与阐发，《世本·作篇》就是关于各种事物及其创始人的专著。这些在今天看来，大都系传说和穿凿附会，但如果换一个角度，把那些创始人看成与之对应事物的杰出人物，或是泛化的英雄偶像，还是可以从中仿佛看到一些史实踪迹的。值得注意的是，在种种传闻的背后，隐藏、沉积着颇为一致的文化观念和心理，稳定而深刻，并具有哲学意味。文字的发明是人类社会进入文明时代的重要标志。有了文字，人类关于生产生活的知识借以传播，精神文明借以发扬，统治意志也能借以超越时空而得到施行。论其功用之大，可以沟通鬼神，连贯古今，解释宇宙，范围阴阳；小则起居言事、铺陈吟咏，无所不备，无所不能。文字这种无限广大的功能，理所当然地要有超凡的神圣人物来创造才能与之相配，于是有了四只眼睛的仓颉。既有四目，即可以窥知宇宙的奥秘，又能洞悉社会人生，《春秋元命苞》称其"仰视奎星圜曲之势，俯察鱼文鸟羽、山川指掌，而造文字"，属意大体相同。文字的发明，使人类所体验感知、关心祈求的一切，都能记录下来并世代传承，使冥冥中的主宰——鬼神黯然失色，因而出现粟米天降、鬼神夜哭的反常巨变。

尽管神话传说大都有层累踵益的特点，但也不全是后人的有意多事。在时过境迁、远离造字伊始的那个年代之后，人们简直无法理解足以惊天地、泣鬼神之不同寻常的伟大创举，只有曲饰附说，才会觉得合理。更有意味的是，在文字逐渐被神圣化的同时，也为书法罩上一轮明艳的光环，传统文字观则理所当然地转化为书法观和书法理论的基础，对书法之审美和实践影响至巨。由此可见，要想正确地了解中国书法史，必须先从文字发明及其性质开始。

早在五六千年前，尚处于新石器时代母系社会的先民们即已发明

了简单的记事刻画符号，它们曾引起学术界热烈讨论，有的学者甚至视其为原始文字，并进行了考释①。从地域来看，它们西起甘青，东至鲁沪，北自内蒙，南抵赣粤，在如此广袤地域之不同类型的考古学文化中都有出土。其时间大约从距今六千年到三千五百年，绵延长达二千多年之久。根据各自的式样和性质，我们粗略地划分为三类。

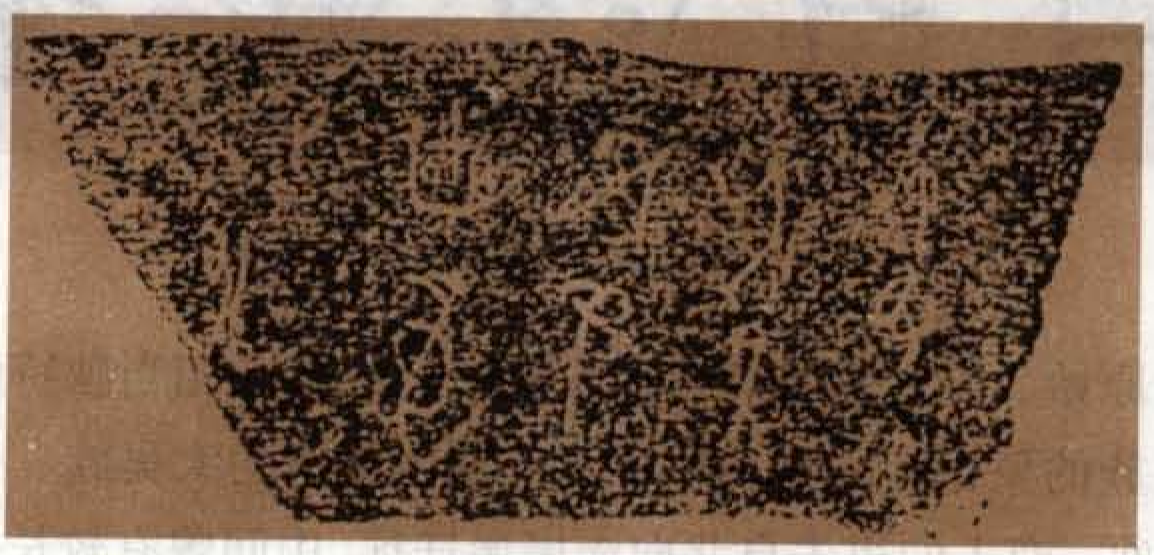
甲类，抽象刻画(绘制)符号。

它们出现最早，分布最广，绵延最久。尽管其式样不完全相同，而性质和用途上的一致性，还是比较清楚的。例如，仰韶文化陶器刻画符号，在西安半坡、临潼姜寨、宝鸡北首岭、甘肃大地湾等文化遗址均有大量发现，主要用于黑色纹带陶钵的口沿上，一器一个符号，重复使用颇有规律；马家窑文化彩陶绘制符号，主要出土于甘肃半山、青海马厂和柳湾遗址，其中有部分符号与前者式样近同，不同者大都变化复杂，带有图案的特点，与文字不类；又如川鄂大溪文化、屈家岭文化、广东西樵山文化，以及晚至夏商的豫陕二里头文化、郑州商代文化遗址中都有类同的陶器刻画符号大量发现；内蒙昭乌达盟小河沿文化、上海崧泽文化遗址出土的一些陶器刻画符号，很容易引导人们与文字发生联想；值得注意的还有安徽蚌埠双墩遗址、长江下游良渚文化几个遗址出土的陶器刻画符号，其中有些颇与商代文化之江西清江吴城遗址、河北藁城台西村遗址出土的式样相近，被学者视之为原始文字，或认为已经有了文字的一些素质②。这里需要明确一个重要的问题，即考察文字的起源必须有所限制。今天我们所掌握的汉语言文字知识，都是现存文字系统所提供的，所有的研究必须围绕它来进行，而不是旨在寻找各种可能存在、但与之无关的原始文字。换言之，为现存文字溯源一定要有形体上的普遍联系，根据个别现象的雷同即作出关乎大局的判断，是不可取的。我们认为，现存文字系统的符号式样和性质具有明确的排他性，即使后来在某些字形中借鉴或采用了与上述陶器刻画符号相似的部分形式，也不能得出这些刻画符号就是原始文字的结论。可以肯定，这类抽象刻画(绘制)符号③与现存文字系统的产生无关(图 1－1.1)。



1－1.1　远古陶器刻画符号

乙类，异形原始文字。前几年，山东邹平丁公村龙山文化遗址出土一枚有字陶片，地层与坑位都很清楚。这枚约呈倒梯形的陶片上顺序排列刻画十一字，为惟一被学术界公认的原始文字，但其式样特征表明，它与现存文字是两个毫无关联的系统，很可能是走入误区的一种早已消逝的文字，也不排除它是偶然发生、与文字无关之刻画游戏的可能(图 1-1.2)。



1-1.2 山东丁公陶文

丙类，形象性陶器刻画符号。这类符号仅见于山东大汶口文化晚期遗址，刻在大口缸外沿大体固定的同一位置上，并且重复使用。它们出土之后，即被以“我国最早象形文字”为题进行了报道，学者们也进行了考释④。从符号特征来看，它们颇像简略的图画，与象形文字的形体颇为相似。问题在于，这类符号的种类和数量太少，也没有接续的发展线索，很难证明在现存象形文字之前，曾经有这样一种以极少数图画式字形记录单词、或表达语义的原始文字阶段，有学者据此确认它们是“图画记事符号”⑤，亦不无道理。但是，图画记事符号远比抽象记事符号的涵义具体，富于直观性，引发联想传递思想也要比后者准确，其原理和象形文字以形表意相同，即使不属于文字，也不能说它们与现存文字毫不相干，况且，仅化简图像的方式即足以启发文字之初的构形了(图 1-1.3)。

值得深思的是，三类陶器刻画符号在山东大汶口、龙山文化都存在，而其余广大地区却只有甲类。这种特异现象表明，大汶口、龙山



1－1.3 山东大汶口文化陶器刻画符号

文化作为原始、土著的早期东夷文化，已经具有相当独特而发达的内涵，华夏族的象征——龙和凤就是分别由这里的太昊族、少昊族图腾来代表的⑥。商人的祖先自北向南屡屡迁徙，中间曾有较长一段时间进入东夷文化的区域之内，于此受到先进的东夷文化的熏陶，激发了想象，进而发明了成体系的文字，是完全有可能的。《尚书·多士》载周公语云“惟殷先人，有册有典”，典册即书册的文字形式，周公去古不远，其言可信。不过，这里的“惟殷先人”，可以是商代，也可以指灭夏立国之前的先商时期，而文字的发明与夏人和夏王朝无关，似可以肯定。

按照一般看法，文字是人类进入阶级社会的产物，是统治者为了更有效地进行统治而创造出来的特殊工具。在中国，阶级社会以夏代为始，但迄今为止，夏文化遗存所见只有甲类刻画符号，即使如二里头文化规模宏大的宫殿遗址（有学者考其为夏王朝都城斟寻所在）也不例外。鉴之于此，又有学者把文字的产生推定在夏商之际，毕竟商代后期的甲骨文已经比较成熟，其前有一个原始的发展阶段，还是有可能的⑦。这样说，不等于夏人拥有文字发明权，也不是夏商文字一脉相承。这一点非常重要。上古文化的族属和国别特征有着特殊的意义，应给以充分注意。

我们认为是商人创造了文字，还出于下面的考虑。作为商文化，一

直与夏文化并行发展，正如后来商周文化有相当长时间的共存一样。商文化的原始宗教十分发达，弥漫于社会生产生活的各个方面，无处不在，无时不见。商人迷信，每事必问诸鬼神，在他们频繁地祈告祭祷鬼神的原始宗教仪式行为当中，逐渐产生与鬼神有效地沟通思想的意愿，特别是选择了具有灵异感应的龟甲兽骨进行占卜这一巫术手段。甲骨经过巫师规律性地钻孔和烧烤，呈现不同形状的裂痕，即卜兆，借以象征吉凶祸福、成败行止，旁边刻写卜辞，记录时间、占卜者、问诸鬼神之事、卜兆显示的鬼神指示以及日后之验证，等等。应该说，这是商人最初创造文字的惟一目的和用途。就此而言，文字伊始只是原始宗教仪式行为的一种特殊符号，由上层社会有权力进行占卜祭祀的人群来掌握，如王、王室贵族、巫师等。《孝经援神契》称“仓颉视龟而作书”，把仓颉造字与龟相联系，虽然是附会，却和商人契刻文字于龟甲兽骨的情况近似，或许可以在一定程度上折射着先民造字的最初动机。

1997 年 5 月 18 日《中国文物报》以《桓台史家遗址发掘获重大成果》为题，报道了山东省淄博市桓台县史家村遗址的发掘收获。其中最引人注意的是：在属于岳石文化的遗存中，发现刻有符号和文字的卜骨卜甲，年代约在夏商之际，比殷墟甲骨文提前近三百年。从发表的图版来看，被考释为“六、卜”二字的写法与殷墟甲骨文不尽相同，加之数量太少，它们是否为文字，还不能最后确认。但有一点可以肯定，在龟甲兽骨上刻画符号的不同，与具体的占卜内容有关，以之作为创造文字的诱因，应该没有问题。

上古社会，人类最基本的，也是第一位的精神活动就是原始宗教，鬼神是现实世界的主宰，人们迫切地需要与之沟通。《左传·成公十三年》称“国之大事，在祀与戎”，把祭祀作为国家的头等大事，其次是战争，即是最好的证明。在商代，宗教活动是最大的政治，宗教政治主宰一切，谁能代表并掌握宗教，也就拥有了一切。对商王及其政治集团来说，凭借文字，可以向鬼神和祖先获取知识力量，解释宇宙和人生奥秘，表达统治意志，等等。这些内容，在甲骨卜辞中已经有充分的反映。

第二节

汉字形体的构成方式

古代关于汉字构形方式的解释，最早见于汉代学者的著述，这与当时崇尚学术的风气有关。《周礼·保氏》述其职："养国子以道，乃教之六艺……五曰六书"，但"六书"的具体内容并没有讲。郑玄作注，始引郑众说，以"象形、会意、转注、处事、假借、谐声"释之，而与班固《汉书·艺文志》的"象形、象事、象意、象声、转注、假借"、许慎《说文解字·叙》的"指事、象形、形声、会意、转注、假借"在名称和顺序上有所别异。现代学者唐兰首创"象形、象意、形声"之"三书"说[8]；其后陈梦家对唐说作了批评修正，提出"象形、假借、形声"之新"三书"说[9]；裘锡圭著《文字学概要》，易陈说的"象形"为"表意"，并列举了不能归入"三书"的个别现象[10]。根据商代甲骨文、象形金文的形体特征，把象形、指事、会意统名之为"表意"、把转注归入"形声"[11]、加上原有的"假借"[12]，基本与实际相符。但是，考虑到简化、规范、书体演进等诸多因素不断促成的讹形现象，使大量字形悖离初始结构状态而形同记号，尤其是后来由隶变导致的古今文字之根本性的变革，使讹形更加表面化、普遍化，记号字的比例也随之急剧上升，且多从表意、形声字形的讹变改写而来。这类抽象、或不完全抽象（某些字为局部讹形）的记音符号，其性质与"假借"的借形记音相同，所以我们把"假借"改为"记音"，包括假借、记号两类，更为准确的"表意、形声、记音"之新的"三书"即告成立，并能更加圆满地解释汉字的构形方式及其发展变化现象。

许慎《说文解字·叙》云："仓颉之初作书，盖依类象形，故谓之文；其后形声相益，即谓之字。文者，物象之本；字者，言孳乳而寖多也。"[13]

象形，通常指字形不能分解的表意字，学者界定之曰“独体为文，合体为字”。严格地讲，不能分解之纯粹的独体象形字只有一百多个，是表意字中很小的一部分。如果因此将其余组合形体的表意字归入“字”中，则与许慎之“形声相益”的原意不合，也与汉字形体的发展史实不合。所以，我们把代表“物象之本”的“文”之内涵扩大，增入传统“六书”中的指事、会意，以及其他性质相同的以形表意的构成方式。凡是表意字，都是撷取、拟示客观物象，以约简、象征的象形符号及其组合、位置关系来表达字义。

形声为合体之“字”，古今无异辞。字，其构形本义像房屋内产子，表示孳乳、蕃育，在文字学上指字形的不断分化增益。也就是说，最初的形声字都是由象形的“文”进行音义分工辗转组合而来，后来逐渐发生以既有的表意字、形声字为声符，加形旁递进分化而为新字的做法，形声结构的内部也因此变得复杂起来。尽管如此，我们仍可以依次做字形分解，直至构形的最小单元成分，除开讹形的影响，一般都可以顺序上溯，复原至初始阶段的象形状态。其他结构方式的字形也是如此。这一点非常重要，它清楚地表明汉字体系的象形性符号特征、在应用中不断受到各种影响之后所显示出来的自身应变和调节能力，后来的书体演进、书法基础理论的形成，均与此有直接的关系。

造字之初，人们会尽量使字形完美合理地体现其音义功能，这就是造字的有理性。然而，完美合理并不等于实用，书写有自己的规则，即书写不会被动地“画成其物，随体诘屈”，而是要按照书面语言的格式去做整个文字体系外观式样的协调统一，这就是书体之价值所在。其结果，动物类图像大都作四足腾空状，其他物象也往往为着字形组合的方便而别异于一般的状态，等等。作为书写者，更多的是朝着实用的方面去理解和书写，却不会站在造字者的立场维护造字初始状态的合理性，这就是以象形符号为构形基础的汉字体系之与生俱来的缺陷。所以，早在商代甲骨文、金文字形中，即发生了几种重要的字形改造现象。其一，某些字形的局部作省略式简化，如表示动物腹部形廓的线条、标记足部的

短画之类，表示动作的手部线条，表示形体状态特征的线条数量的减少，等等，它们是破坏象形的第一步。这一步很关键，它将破坏象形字之“画”与物象对应的原则，动摇“画成其物，随体诘屈”的仿形意识和心理，并为书写带来自由。其二，为了书写的简便，人们对原始仿形的“画法”进行了省并改造，导致初步的讹形现象发生，例如基本象形的“马头”被简化讹同“目”字，而对线条仿形式样的改造就更为普遍了。这是极有价值、因书写构成的简化现象，我们称之为“书写性简化”，它是引发书体演进的直接原因，对书法史研究也最有价值。其三，还有一种结构上的省并或省略简化，它们往往能一次性地改造字形，从而掩盖原始构形本义，虽然并不普遍，却有助于我们对初期字形变化的性质、意义作出正确的判断。例如，“重”字本像人背负橐囊之形，即“人”与“東”的并列组合，省并后仅東字中竖上端弯曲且多一斜画；“易”字从一个复杂的表意字截取局部而来；重复的偏旁数量被减少，繁难的局部被省略，等等。其四，在象形的原则遭到初步的破坏之后，文字的符号性需求即开始凸现出来，为了字形的整齐美观和书写的便利，造字之初的客观模拟物象逐渐向美化象形方面转化，即开始步入图案化的发展进程，后来“篆引”形式的出现和大篆书体的形成实权舆于此。美化的另一方面是普遍地为那些简单的字形均加饰笔羡画，并有规律地施之于各种式样相同或相近的字群上面，成为以类相从的美化、图案化改造，我们把这种现象称之为“类化”。此外，用字上的普遍假借和一字多音多义现象，也是促使象形蜕变的原因。在上述现象中，最有意义的是天天年年持续不断进行着的书写性简化和美化，它们是引导书法发展变化之最具活力的根本性因素。

值得注意的是，不管字形发生了多少变化，都没有影响到整个文字体系符号式样的协调一致，都在顺从象形的蜕变而持续、稳定地进行着书体演进。可以肯定，如果整个汉字的符号体系不是建立在象形的基础上、以仿形作为惟一的书写方法，如果不是较早地进行了必要的字形和书写简化，促使其摆脱客观被动的模拟物象的象形原则，向抽象化、符

号化方面发展，即很难不断地汲取赖以生存的新鲜活力。也许，这正可以归结为先民们那种与生俱来的审美和再造审美的书法意识吧。

第三节

书法美的字形基础

许慎《说文解字·叙》给象形字形体构成方式下的定义是“画成其物，随体诘屈”，所画物象，则是从“近取诸身，远取诸物”而来。一个“画”字，不仅使人们相信汉字伊始必然要经历一个较长时期的“文字画”阶段⑭，而且衍生出“书画同源”之说⑮，后者一直影响到今天的许多关于书法史论的基本看法。

作为文字，它要逐词去记录语言，形体所代表的物象只需要和词对应，而绘画中的物象是为了审美，目的的不同会导致二者在许多方面存在差异。同时，语言要比绘画复杂、精密得多，绝大多数词义是无法通过绘画来表达的，所以，文字形体有其自身的构成方式和组合规律。

从商代甲骨刻辞和金文来看，文字要按照一定的语序记录语言，必须做到简洁明了，富于规律性，以实现其视觉语言符号的功能。就此而言，其排列组合必须协调一致，式样必须满足于整个文字体系的符号性要求，如此，它们的构形就不可能像绘画那样独立自由。也就是说，当先民们为字形撷取物象的时候，必须预为思考提炼，适当地进行整理改造，使迹化的物象进入一种协调规律的符号式书写状态。这种状态是经过抽象概括之后的简略式样，即不完全的绘画状态⑯。

在象形字形体中，我们可以抽绎出两个基本要素。一是摹示物象的仿形线条。造字伊始，经过抽象概括之后的仿形线条保留了较强的传神和象征功能，结合词义，向人们提示物象的本源；或是借以唤起联想，由

思维作出跳跃性的追加，在意识的层面复原其最初的物象，从而和语言中的词汇对应，以满足识读。这样，仿形线条就必须保留一些足以引发联想的绘画特征，同时还要具有书写的简洁，纯粹意义上的符号是做不到这点的。随后我们还可以确认，象形字形体只能是约略的“像”，是介于形象和抽象之间的象征，而非绘画写实状态的“是”，也就是造字伊始就与绘画有着本质区别的符号性。二是仿形线条的书写方法，即笔法。关于仿形线条的笔法，可以从以下几方面来把握。首先，笔法要受到仿形的制约，要使摹示物象的线条能做到传神的“像”，没有相当程度之近于绘画的技法是很难办到的。当然，这是指造字之初的字形状态而言，也是象形字形体很快就被改造的先天缺陷之一。其次，“像”是有伸缩性的，可以七八分像，也可以二三分像，只要能准确地记录与物象对应的词、并与其他近似的字形相区别即可。从造字的角度看，它必须以理性的思考，去谋求字形式样与概念之间的精确对应关系；而站在用字的立场上，书写必须便捷实用，哪怕任何率意的书写，都具有破坏性，都会使非理性的成分逐渐增多。这里，人们宁肯选择只有二三分的“像”，甚至于更少，以便为书写增加一些自由。当书写性简化发生之后，直接的后果就是促使线条向相对独立的方面发展，笔法也就开始了由“画”向“写”的方面转变。再次，非理性的书写将不断地淡化线条的仿形意义，笔法的书写价值也会随之逐渐突出，并普遍地为人们所认知和接受，在简化与美化的交互推动下，形成具有积极意义的自身发展线索，书体演进也就由此拉开了序幕。

象形字形体除开可以和物象直接对应的部分以外，还有一些很容易被人忽视的非物象成分夹杂其中，它们对早期书法美的构成、对引发书体演进，都起到重要的作用[17]。

前面曾讲过象形字形体的抽象性，其具体表现可作如下概括说明。象形字的约简取象，只是做出生动而直观的约略象征，与物象的对应在于似与不似之间，其式样不为客观事物的写实服务，而在于为人们提示词义的联想方向，或提示其中各组合成分之间的关系、状态意味着

什么。抽象与形象共处一体，完美地实现从单字到体系的视觉语言符号的功能。这种情况不仅生动地传递出中国文化所特有的神韵，迹化着汉民族独特的思维方式和心理，而且内藏无限生机，具有无与伦比的可塑性和自身应变调节的能力。但是，在象形的掩饰下，在传统观念和心理的影响下，人们忽略了一个事实：即先民在约取物象的时候，并不局限于每一个个体字形，而是进行了普遍的符号式的条理归纳，结果使一种单元构形成分、或辅助性的点线符号具有多种构形功能。也可以说，某一种符号的外观式样并不严格地像什么，它们只和某一类物象的共同或近似的特征相像。例如甲骨文中的"点"，可以分别代表抽象的提示性标记、液体、细小颗粒状物质、物象局部等若干类别之不同形质的数十种东西，具体涵义要借助于字形与词义的联系才能确知。这种符号的本身是抽象的，它们大都只有宽泛游移的象征意义，属于象形字形体中的非物象成分。

在文字初成阶段，非物象成分是一种普遍存在的现象，它们很少受到"画成其物，随体诘屈"的仿形约束，是比较自由的非主流构形要素。当实用的书写和简化开始引发违背造字初衷的象形蜕化之后，非物象成分即因之而变得活跃起来，进而增加象形字、合体会意字以形表意的模糊性，强化字形的符号感，成为字形再塑造的诱因之一。后来陆续发生的字形中添加饰笔羡画、字形或偏旁（包括字形局部）类化等现象，也均与此有关。

通过上面的分析，我们就可以对早期书法美的字形基础有一个大概的把握。李阳冰《论篆》概括篆体之象形美云："通三才之品汇，备万物之情状"，通谓畅达、契合，三才谓天、地、人，品汇谓种类汇集，亦即《周易·正义序》所云"圣人有以仰观俯察象天地而育群品"之思想。按照《易》文化的基本精神，"易"是变化的总名，刚柔两画像天地阴阳二气，人则处其间，构成卦象"兼三才而两之"的形式。阴阳互动互藏，化育天下万物，人应顺从天地阴阳变易的自然规律而积极地有所作为。《乾卦》"象曰：天行健，君子以自强不息"、《坤卦》"象曰：地势坤，君子以厚德

载物”,天人合一、物我为一的意思已经讲得相当清楚了。从前面对象形字形体特征的分析来看,形象是人对物象的客观摹示,抽象是人对物象的主观改造,前者是顺从自然规律,后者为积极进取以实现人的自身价值,天地人三才理通事贯,遂使文字形体成为“备万物之情状”并具有良好之艺术品质的符号形式。不了解这一点,书法艺术就会变成无源之水,我们也会犯低估古人智慧和古代文明的错误。

我们知道,早在新石器半坡文化的彩陶纹样中,“变形鱼纹”就已经是成熟的抽象化、图案化的艺术作品,迟至两千多年后的象形文字,当然不会斤斤于物象的简单描摹。并且,彩陶纹样早已证明,古人是很善于作抽象概括的,甚至可以说,形象与抽象的兼容合一,正是中国文化艺术之基本精神,只不过隶变较早地结束了汉字之形象——图案化的传承发展而已。但是,事实尚不止于此。在形象与抽象的交互作用下,象形字及其辗转组合起来的合体表意字、形声字,从最小的单元构形成分到全字和整个文字体系,无不流溢着勃勃生机,展示着生命的律动,直观而真实地体现了张怀瓘《书议》“囊括万殊,裁成一相”的书法审美理想。用现代西方艺术理论来解释,可以称之为“生命形式”,其底蕴则是来自充满活力的象征性仿形之书写方法。

传蔡邕《笔论》以“纵横有可象者,方得谓之书”为衡量书法艺术的惟一标准,对于今文隶楷草行诸体来说,这不过是一种审美理想,是通过联想追加之后获得的心理形象,并非真实的存在。但是,如果把造字伊始形象与抽象兼容如一的情况和它联系起来,就不难发现,“纵横有可象”曾经是漫长的历史实在。后来,古体被今文诸体演进所取代,象形符号系统之各种书体成为日常用字的陪衬,出现“虫、篆者小学之所宗,草、隶者士人之所尚”的分别[13]。尽管如此,由于古今文字的共存并行,时时会提醒人们尝试着做一种新的历史回归,向圣人圣则(即仓颉造字之神圣观与神秘感)和传统靠拢,这样,沉积于人们观念、心理当中的历史实在则借助于哲学的阐释,逐渐泛化成为今文诸体书法的审美理想和标准。这是书法美从直观形象到抽象的升华,是质的飞跃,而“纵横有可

象”的命题，恰好可以概括汉字书法初始阶段人工再造自然的基本特征和美的性质。郑杓《衍极》云：“古昔之民，天淳未堕，动静云为，自中乎矩。”这种发乎性情本能的天然创造，包含了与生俱来的对美的直觉和把握，与西方“集体无意识”的理论大体相合。或者说，初始状态的书法美具有原始宗教文化艺术的一般属性，不能用后代的标准去衡量。

第四节

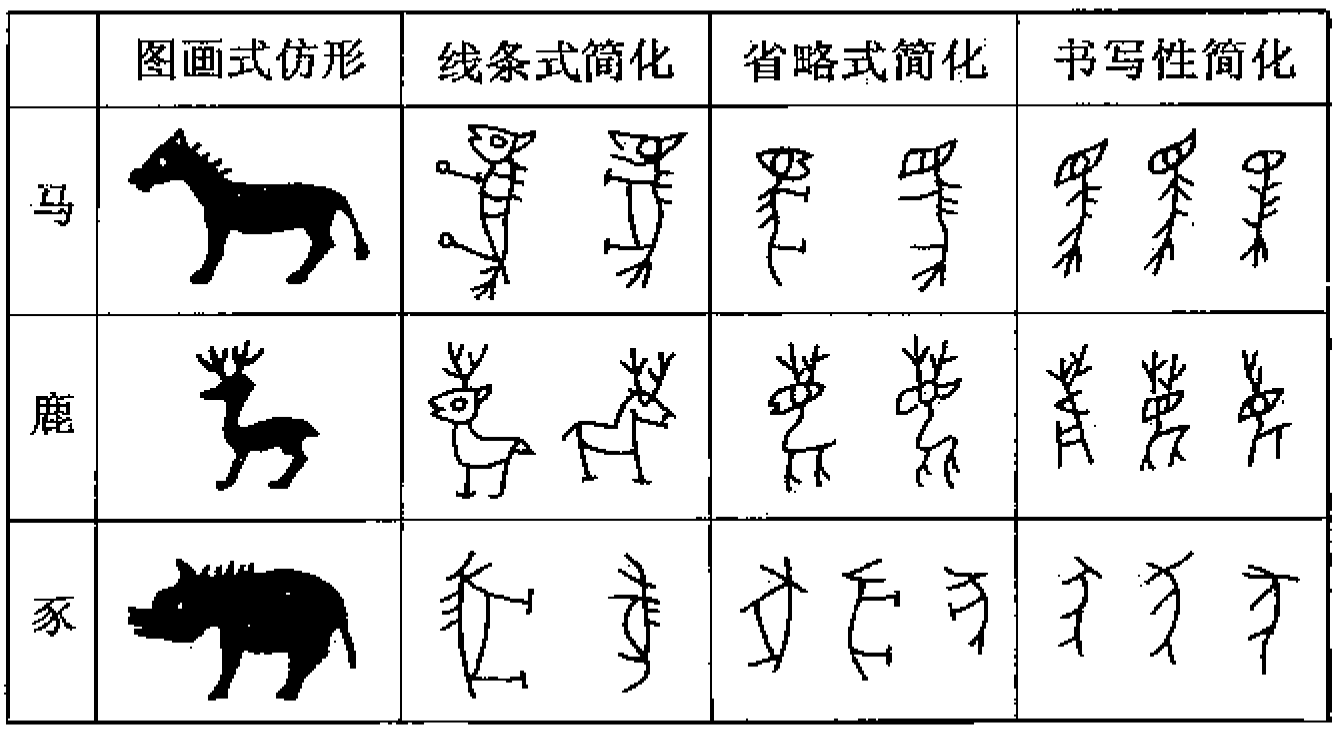
书体演进与书法的发展

在书面语言表达形式中，象形字及其组合起来的合体字都是“词”的单元符号，形象美和图画式构形的完整性很容易被忽视淡化，而用字之普遍的假借尤其能加重这一倾向，这就是造字与用字的矛盾。但实用是目的，关于文字形体的任何设想都必须接受实用的检验，被改造也是很自然的。这里，甲骨文的契刻方式起到至关重要的媒体作用。

我们知道，在用于占卜的龟甲兽骨上刻写文辞，是激发人们的想象而发明创造文字的直接原因，字形如果像图画一样繁难，并以契刻方式在甲骨上完整地表达，将是十分艰巨的。因此，契刻的第一步就是使所有的字形做“线条式简化”，它可以明确、轻易地抹掉许多在约取物象时可能存在的个体之间的差异。同时，由于甲骨的坚硬和以刀代笔，使得契刻无法像软毫毛笔那样挥洒自如，不得不多做一些简便的直线刻画，并省略摹示物象的某些细节。此二者都是降低图画式仿形特征的重要步骤，只要审视与其对应的象形金文即可明了。接踵而来的是把字形中无关宏旨的部分去掉，例如表示动物腹部轮廓的线条、指明动物足部的线条等。这种“省略式简化”的意义，是使所有的字形在式样特征上协调一致，是对线条式简化的补充，而后来陆续发生的一些诸如减少偏旁数

量的简化现象,亦均根源于此。

上述两种简化方式只涉及部分字形,属于局部的量变,还不能全面改变文字形体的图画式仿形特征,于是在用字的过程中,发生了极有意义的“书写性简化”。这种简化涉及到所有的字形,其始可以追溯到契刻之初的线条式简化,这里指后来持续进行、在刻和写中共有的一些现象。具体地说,一是随时都可能发生的简化省改仿形线条的完成方法,以达到快速契刻或书写的目的;二是通过改变笔顺和线条的连结方式与位置,使之便于书写,从而造成一些字形或局部式样发生讹误。如下图(图 1-4.1)所示:



1-4.1 商代金文、甲骨文字形变化序列简表

其中“马、鹿”二字都是在书写性简化时使头部讹为“目”,其余部分改造象形写法也很明显;“豕”字头部简化一次完成,剩余部分则陆续省略,书写性简化最后消除了字形与物象对应的痕迹。从这三个字例不难看出,书写性简化对全面改造字形式样的重大意义。此外,有些字如“牛、羊、人”等都是在线条式简化时一次到位,正代表了文字形体改造发展的不同步现象。

所谓书体,即体现某些既定书写规则、式样的文字体系的符号形式。书写规则如遭到破坏,就会使字形式样改变,而惟一的破坏性根源来自书写性简化。也就是说,在日常通行的文字中,书写性简化是促使

书体演进的基本动力。作为书写，是最为经常、连续和普遍进行的事情，书写性简化则蕴含其中，随时都可能会因为书写的简便率意而发生，哪怕是任何一种极其细微的改变，都可能会因为日久天长积微至巨，酿成字形式样的阶段性变化，这就是书体演进。

书体演进的前期，主要表现为书写性简化对既有书写规则和字形式样的破坏，而后期的发展，却不是单一的线索。一方面，文字的社会性需要标准正体，其形成基本上是接续书写性简化而来的美化和规范，如大篆书体的图案化式样。另一方面，草体还有其自身的演变规律。例如，从西周到战国，有“钉头鼠尾”式线条之古文一系，有“解散篆法”之秦文隶变一系，二者在书体式样特征和性质上，都是很不相同的。

在正、草两类常用书体的演进之外，还有各种美化装饰性书体，它们的数量最大，品流也最复杂，归纳起来约有以下情况。一、对既有书体做单纯的美化改造，式样比较稳定，体现某种特殊之文化的与艺术的涵义。例如，商代至西周中期的象形装饰文字、春秋战国时期流行于东南各国的鸟书、凤书、龙书之类，汉代以后虽然也有如鸟书等同名书体，但装饰物象与手法既异，字形基础也大不相同，应予以区别对待。二、有清楚之产生、发展变化线索者，如虫书，主要特征在于线条式样、笔法的变化与传承，连续性较强。三、仅限于对既有书体的局部之改造变化，如悬针篆、垂露篆、倒薤篆之于小篆，蝌斗书之于古文等。四、一名而异实，如飞白书本出于八分隶书，后亦用于篆、楷、行、草诸体，还有增饰鸟形者。五、汉唐间向壁虚造的各种象形书、花体书，总数多至百种，大都类同文字游戏，为历代学者和书家所病诟。

在常用的正、草两类书体之间，彼此相辅相成，联系颇为紧密；在常用书体和美化装饰性书体之间，也不是界限分明，了不相涉。事实上，在任何一个历史时期，各类书体互相影响和促进都比较明显，其中正体和装饰性书体的借鉴始于西周，草体和装饰性书体的借鉴始于东汉，它们不仅极大地促进了当时书体与书法艺术的繁荣，而且对后代的书法审美和书法理论的发展，有着深远的影响。

作为书体演进，实用是第一位的，其目的在于使文字更有效地体现其语言功能，正体的标准规范与草体的简化便捷均服从于此。随着商代晚期至西周早期书写性简化对以象形字为基础的原始仿形的改造，正体规范的社会性需求即开始显现出来，以大篆的形成为标志，较早地实现了书法审美的自觉。换句话说，文字形体的规范离不开美和美的创造，由正体规范衍生出来的典范美，即成为中国书法批评最早关注的视点，汉代人评价书法技艺水准所用之“工、能、善、楷则”等辞语均由此生出，并且只限于书体，不涉及个性风格。

既曰典范美，就应该含有法度、程式的意义，可以在书写方法和书体式样两个侧面同时体现出来。例如，王国维在《史籀篇疏证序》中分析籀文大篆的书体特征说：“然其作法，大抵左右均一，稍涉繁复，象形象事之意少，而规旋矩折之意多。”⑲其中“左右均一”讲结构美，“规旋矩折”讲线条特征和笔法美，没有法度程式是不行的。从文献记载中的古文字教育来看，为师者总结出若干基本的书写方法和规范标准以传授学生，保证书体式样的统一美观，是完全可能的。甲骨文中的习字刻辞和西周金文的大同小异，都可以作为证明。孔子把文字书写作为“六艺”之一加以提倡，也应有其更早的渊源。

在先秦时期，书法的法度程式初备于西周大篆，体现着统治者的意志，以及美的价值和选择，也可以说体现了礼乐文化的秩序感。据《周礼·外史》载，外史“掌达书名于四方”，郑注：“古曰名，今曰字”，即由外史负责把文字的规范传达于四方诸侯国，正是王者之风化及天下的精神，也是文字和书法具有教化功能的肇端。其后《说文解字·叙》以文字为“经艺之本，王政之始”的观点，实脱出于此。这就告诉我们一个事实，文字是帝王进行有效统治所不可须臾离开的工具，其书写与审美如果不带有强烈的政治学、伦理学色彩，反而会令人奇怪。所以，正体首先实现审美的自觉，典范美及法度程式的确立，实在是历史的必然。从历史的角度看，法度程式是引导书体演进走向典范美的必要手段，它的被关注、被赏悦，恰好与社会性的秩序、规范、楷模性质相同，是由人的社会存在所

决定的。同时，由于文字书体和传统的沿续，典范美在三千年书法长河中已经根深蒂固，并且泛化衍生出许多重要的理论命题，承载着深刻而沉郁的中国文化艺术精神。

正体大篆的图案化及典范美的确立，激发了人们的想象和创造，于是各种美化装饰性书体应运而生。其中最有价值的是虫书对曲线美的发掘与推衍，成为春秋晚期至秦统一之前书法审美的普遍风尚，对小篆高度图案化之书体式样的形成，也有着重要的影响。这表明，从西周大篆的典范美到春秋战国杂体书法的装饰美，曾走了一段弯路，而当秦人再度确认书写之典范美的时候，已不满足于原有《史籀篇》大篆字书的陈旧式样，而较多地吸收了装饰美的一些长处，造就小篆之新的典范美，使它成为先秦古文字书体演进和书法美之发展的终结。

遗憾的是，先秦时期的草体始终没有形成自觉的审美风气，一直由实用来主宰其发展变化。迄今为止，商周至秦都有墨迹发现，还有为数众多的刻款金文。面对这些实用文字，很容易感受到它们的种种书法之美，而实际上只是不期然而然的无心之作，并非为着美的目的。

春秋战国时期的书体演进和书法风格，随着地域、国别及其历史文化的差异而有许多不同，代表了美的多元选择与创造。秦始皇“书同文字”，使六国文字和书法遭到毁灭性的打击，其后书体沿着周秦一系演进，书法美也基本上随之变易形质，遂使春秋战国时期东南各国的书法艺术成为绝响。

---

① 详见郭沫若《古代文字之辩证的发展》，《考古学报》1972 年第 1 期；于省吾《关于古文字研究的若干问题》，《文物》1973 年第 2 期；唐兰《关于江西吴城文化遗址与文字的初步探索》，《文物》1975 年第 7 期；又《从大汶口文化的陶器文字看我国最早文化的年代》，《光明日报》1977 年 7 月 14 日；汪宁生《从原始记事到文字发明》，《考古学报》1981 年第 1 期；裘锡圭《文字学概要》第 22—25 页。

② 详见注①引文和书目；又《专家笔谈丁公遗址出土陶文》中也多有论及，文载

《考古》1993年第4期。

③ 图版资料来源:《书法报》1994年第1、3、7、11、13、15、17、19、21、23、25、27、29期王蕴智文附图。

④ 详见注①于省吾、唐兰文章。

⑤ 详见注①汪宁生文章。

⑥ 《左传·昭公十七年》述"大皞氏以龙纪,故为龙师而龙名",杜预《注》:"大皞,伏牺氏,风姓之祖也。"按,《后汉书·东夷传》载东夷九族,风夷即其中之一;又,古大、太同字,风、凤同字,故大皞亦作"太皞(昊)",风夷或名"凤夷"。《左传·昭公十七年》又详述少皞(昊)氏以鸟纪官之事,少昊名挚,即"鸷",鸟名,居今曲阜。

⑦ 裘锡圭《文字学概要》第26—28页。

⑧ 唐兰《中国文字学》第67—79页,开明书店,1949年;上海古籍出版社重印本,1979年。

⑨ 陈梦家《殷墟卜辞综述》第75—79页,中华书局,1988年。

⑩ 同⑦引书,第104—109页。

⑪ (汉)许慎《说文解字·叙》释转注云"建类一首,同意相授,考老是也",此为历来治《说文》争议最大者。然则甲骨文考、老二字同源象形,后乃分化,别为二字;又,它如寿、耇、耄、耋诸字从老,乃形声字,惟义可互训,属于特异者。

⑫ (汉)许慎《说文解字·叙》释假借云"本无其字,依声托事,令长是也",学者谓其举例不当,又有造字假借和用字通假之别。

⑬ 传世《说文》各本无"文者,物象之本"六字,段玉裁《说文解字注》据《左传》宣公十五年《正义》引《说文解字·叙》补入。

⑭ 同⑧引书,第79—86页。

⑮ 详张彦远《历代名画记·叙画之源流》,《四库全书》本。

⑯ 详丛文俊《论古汉字形体的联想特征与组合原理》,《于省吾教授百年诞辰纪念文集》,吉林大学出版社,1996年。

⑰ 详丛文俊《论古汉字书体演进的字形基础》,《中国书法》1997年第2期。

⑱ (唐)李嗣真《书品后》,载《历代书法论文选》。

⑲ 王国维《观堂集林》,商务印书馆,1940年。

第二章
商　代　书　法

第一节

商代宗教政治、文化与社会生活

商人最初居住在中国北方的番和砥石①，番地望不详，砥石据考乃内蒙昭乌达盟（今赤峰市）的白岔山②。商人第一位可以称述的男性祖先名契，传说为有娀氏女简狄吞食玄鸟（一名鳦鸟，即燕）卵感孕而生，子姓。契辅助大禹治水有功，舜用为司徒，功业著于百姓。《诗经·长发》云："玄王桓拨，受小国是达，受大国是达。"按，玄元古通，元训始，玄王即始王；或以玄色为黑，在方位中代表北方，玄王即北方之王。表明商族创业伊始，就有着不同寻常的经历和光辉形象。其后逐渐南下发展，出河北，入山东，辗转于河南，自契至成汤，凡八迁。自成汤至盘庚，又五迁，至于殷（今安阳小屯），此后不再迁都。

在商人的历史上，曾产生许多杰出人物，对其发展壮大起到重要作用。例如，《诗经·长发》歌颂的"相土烈烈，海外有截"，相土为契孙，在夏王朝担任

过火正之官；冥在夏王朝曾任司空，《史记·索隐》称“殷人祖契而郊冥”，足以说明其地位之高；上甲微也是一代有为的君王，《国语·鲁语》称其“能帅契者也，商人报焉”，报指报祭；开国之君成汤无敌于天下，号武王；其后还有著名的盘庚、高宗武丁等。名臣如伊尹、伊陟、巫咸、师盘等。就连亡国之君帝辛，也是“资辨捷疾，闻见甚敏；材力过人，手格猛兽；知足以距谏，言足以饰非”的非常之人③。

商人极富于想象和创造。例如，《世本·作篇》称“相土作乘马”，指驯马驾车；《吕氏春秋·勿躬》称“王亥作服牛”，指驯牛驮物，王国维认为是以牛驾车④；以马驾车作战是上古战争的一大飞跃，驯牛载物是社会生产力发展的一个标志，它们均始创于商人，其涵义可想而知。又《山海经·大荒东经》述“有人曰王亥，两手操鸟，方食其头”，表明王亥已经成为传说中的神异人物。又《吕氏春秋·古乐》载“商人服象，为虐于东夷”，指商人驯服大象，乘之对东夷作战，等等。正因为如此，商人畜牧业十分发达，在奢侈频繁的祭祀中，用牲如羊、犬、豕、牛动辄几十至百，多则数百上千，甲骨卜辞中都有明确的记载。有学者据以确认商人本系北方游牧民族，亦不无道理。

在商人的社会生活中，原始宗教充斥、主宰着一切，从甲骨卜辞的内容看，可以说无时不见，无处不在。这种情形与前后衔接的夏周两代都有明显的不同，但不能说它们是一脉相承，而有兴、盛、衰的分别。应该看到，原始宗教的发展固然与时间先后的历程有关，但更主要的还是民族文化、观念习俗在起决定作用，正如楚文化巫风别异于中原一样。从商人始祖契到中原舜、禹部落联盟任职开始，即意味着商族和商文化的崛起。其后一直与夏王朝共存发展，至成汤灭夏，定于一尊，其文化亦随之发扬光大，史家公认商代是宗教政治，就很能说明问题。

商人之于原始宗教，是狂热而执著的。他们不仅有庞大的贞人集团，专门从事沟通天地百神和已故祖先（即人鬼）的工作，而且商王和贵族们也亲自进行占卜。他们确信鬼神与之同在，并且是左右一切的神秘力量，所以从军国大政，到生儿育女，每事必先通过占卜以询问鬼神的

意志。《礼记·表记》云:"殷人尊神,率民以事神,先鬼而后礼,先罚而后赏,尊而不亲。"其中"尊神"指自然崇拜,天神有上帝、日月、风云雨雪等,地祇有社、四方、山川等;"先鬼"指祖先崇拜,有已故先公先王、先妣以及一些名臣。"尊而不亲",指商人心目中的神祇可以赐福,也可以为祸,人对它们只有尊崇敬畏,而不像周人那样自称为"天子",人神关系理顺。这表明,商人的宗教观念比周人原始,而越是原始,就越投入,人的宗教情感也会越发鲜明,商人不惜大量的财力物力,持续进行着奢侈繁缛的祭祀活动,原因即在于此。

商人的宗教观念和情感还可以表现在祭祀活动中所用的青铜器皿上,其制作之精湛,品类之众多,数量之大,造型之丰富多彩,无不令人叹为观止。其于盛器,有鼎、鬲、甗、簋、盘、盂、豆等,于酒器则有爵、角、斝、觚、觯、盉、卣、壶、罍、瓿、方彝、尊、勺等,其中为母戊所作祭器《司母戊大方鼎》重 875 公斤,堪称世界奇观。论其造型的巧妙,则飞禽、动物、昆虫、神怪和人,无不纳入其中;考其纹饰,则式样繁多,复杂善变,地纹之上多饰浮雕,有些器物的造型径以鸟兽圆雕为主体。据张光直先生研究:"商周青铜器上的动物纹样有其图像上的意义:它们是协助巫觋沟通天地神人的各种动物的形象。"⑤在各种青铜纹样当中,"饕餮"是主题,它总是位于正中,给人以至高无上而又狰狞可怖的、震撼心神的强烈感受。李泽厚先生认为,在现实世界并没有对应的这种动物:

它们属于"真实地想象"出来的"某种东西",这种东西是为其统治的利益、需要而想象编造出来的"祯祥"或标记。

它们完全是变形了的、风格化了的、幻想的、可怖的动物形象。它们呈现给你的感受是一种神秘的威力和狞厉的美。它们之所以具有威吓神秘的力量,不在于这些怪异动物形象本身有如何的威力,而在于以这些怪异形象为象征符号,指向了某种似乎是超世间的权威神力的观念;它们之所以美,不在于这些形象如何具有装饰风味等等,而在于以这些怪异形象的雄健线条,深沉凸出的铸造刻饰,恰到好处

> 地体现了一种无限的、原始的、还不能用概念语言来表达的原始宗教的情感、观念和理想，配上那沉着、坚实、稳定的器物造型，极为成功地反映了“有虔秉钺，如火烈烈”（《诗·商颂》）进入文明时代所必经的那个血与火的野蛮年代。⑥

也就是说，这些在我们看来属于艺术品的东西，在当时“总是有一种宗教的、仪式的或巫术的本源，正是这种非审美的本源推动着完美性的产生”，使“艺术常常作为一种宗教的符号或巫术的符号在发生作用”⑦。

除青铜器以外，还有为数众多的玉雕、石雕、骨雕、泥塑和陶塑、面具等各类千奇百怪、形态生动的精美艺术作品。当然，它们同样不属于奢侈的艺术，如果视之为“一种原始宗教信仰的附属品”⑧，也许更能近于史实。

又，史称商人嗜酒善饮，考古发现其酒器的众多，就是一个很好的证明。据《史记·殷本纪》载，商纣王时“以酒为池，县(古悬字)肉为林，使男女倮（同裸）相逐其间，为长夜之饮”，这大概已经不是商人饮酒的初衷了。按照现代民族学研究提供的资料，巫术活动往往要借助药物，使人亢奋或进入幻觉状态；商人尚鬼好巫，借酒以达到同样的目的，完全可能。甲骨文“福”字作双手持酒器以对神主（示）之形，是祭祀中的飨神情景。又据《诗经·楚茨》可知，在神明享用之后，宾主“献酬交错”“既醉既饱”，《宾之初筵》则有更为生动详细的描写。可见，享神娱已一举两得，频繁的祭祀不仅使饮酒接近日常生活，也会使庄严的涵义转向世俗。久而久之，嗜酒善饮即成为商人的一大特色，对于增加艺术想象力和创造性，增加艺术品的神奇与浪漫、深刻与洒脱，都是重要的因素。商人能在造字伊始，即为之注入书法美的艺术品质，能在施之契刻不久，即轻松地摆脱仿形的羁绊而朝着符号化方面发展，也应该与此有关。

商人在崇奉宗教巫术的同时，也使自身成为一种宗教的产物，人的社会存在与原始宗教有了相同的涵义。甲骨文中有“妍”字，像女子高髻饰双笄形⑨。女子高髻饰笄何以为妍美?学者们都没有讲到。该字在甲骨

卜辞中用为祭名，实从盛服之义衍生而出。《诗经·君子偕老》一章首言“副笄六珈”，古以为乃“祭服”，副笄即甲骨文妍字之形；二章言“胡然而天也，胡然而帝也”，《诗集传》以为“言服饰容貌之美，见者惊犹鬼神也”，恰好道出妍字取象寓意的本源。巫为女职，美饰盛服以迎神，其美是庄严的、崇高的，后来泛化成为高贵女子妆扮的普遍风气[10]。天旱祈雨，女巫歌舞迎神，后来变成全民性的歌舞娱乐活动，如《诗经·东门之枌》所述陈国盛行巫风即是。又，王逸《楚辞章句》释《九歌》篇云：“昔楚南郢之邑，沅、湘之间，其俗信鬼而好祀，其祀必作歌乐鼓舞以乐诸神。”商和楚同属于巫文化，以此上推至原始宗教鼎盛的商代，虔诚的人们把自己也视为宗教信仰的附属品，全身心地投入其中，是完全可以理解的。

第二节

象形装饰文字[11]

在商代金文中，有一类象形性、美术化倾向都很清楚的作品，学术界称之为“图画文字”“文字画”“族徽文字”，我们则根据其书体特征，易名为“象形装饰文字”。这类作品主要见于商代后期。前期虽然也有大量青铜器出土，但有铭者如同凤毛麟角，裘锡圭《文字学概要》一书图版中收录两件[12]。西周以后这类作品的数量明显地减少，主要以族名徽识的形式存在，并且都是商遗民的作品。大约从西周晚期开始，这类作品完全消逝。为了能对象形装饰文字有一个全面的了解，我们将其西周部分也纳入本节一并叙述。

我们称之为象形装饰文字，首先因为它们是文字，是视觉语言符号，表达概念或某种特定的意义，它们中绝大多数字形都可以和甲骨文对应，不能因为受一些美化装饰手法的掩饰而使之与图画相联系。其次，它们的形体均有美术加工的痕迹，有时还采用变形、增饰对称的

形式，既有原始的象形特征，又有别于实用文字，浓厚的美化装饰意味表明它们都不是用笔一次性书写完成，故名。第三，它们的式样、制作技术规范使之具有艺术的特质，有书法之美。第四，它们是书法艺术的源头，是渗透着原始宗教文化艺术精神的一种超语义的象征符号，也是文字形体如何选择确立正体规范的肇端，研究中国书法，必须以此为始。

象形装饰文字的用途和铭文形式主要有以下几种：

（1）器主族名徽识，从一字到数字之复合形式均有，最易识别的是变形美化的类型。作为规定的标识与符号涵义，其制作大都会超出文字的正常构形原则而带有专门化的特点，或是一字数字，或是某种特定辞语的缩写变形[13]，最难识读，也是被误认为“图画文字”“文字画”的主要部分。

（2）族名与庙号，是族徽和所祭先人庙号的结合形式，系专用之礼器题铭。

（3）职官名，如“亚”形，后转化为族徽的组成部分，例如在亚形内加族氏名号。亚形在后来有时也作为普通题铭的外廓，可以视为已经转化的装饰图案。

（4）器主私名，如“妇好”。有时与族氏名号不易区分，在氏族文化中，父亲的名字往往被用作族氏之名。

（5）祭祀对象身份和庙号。

（6）族徽与作器文辞以两种书体同出。其中“族徽——作某某彝”的形式，文辞可以和族名连读，如“戈作父乙彝”，是名“戈”之氏族为“父乙”宗庙作祭器，器为氏族共有财产，也是祭祀父乙的专用礼器。或者是“族徽——作器者私名——作某某彝”的形式，有意突出作器者的政治权力和地位，与前面的氏族作器应有先后的发展关系。两种书体的界限有时并不很严格，有时作器文辞会被象形装饰文字所同化。

（7）族徽与先人称谓庙号以两种书体同出，另有文辞记叙作器缘由和时间等内容，如盖、器铭文分制。

(8) 在一般铭文后面，署上类似后代花押式的族徽。这是商遗民在西周时作器的标记，属于氏族文化的孑遗，后来可能因为氏族不断地分化迁居并改换氏名，使这种古老的习俗失去价值而渐自消逝。也许受周文化的影响，如宋国作《商颂》从周诗体裁，没有用巫歌的形式来表现商文化。

在青铜器制作当中，那些器表上的纹样被修饰得瑰奇堂皇，美轮美奂，目的是为着礼敬神明并供人观看。作为象形装饰文字，它们大都铸于器内、器底或器表不太被人注意和不影响纹样的次要位置，那么，它们同样被修饰制作得十分精美，又是为了什么？其实，这种情形恰好说明，它们不是作为艺术观赏的对象而存在，而是要以其式样来表达或象征一种庄严神圣的意义，或者是一种宗教观念和情感。对始创者商人来说，那种近似于美的观念可能是相当稀薄的，即使存在，其意义也许主要在于它们是一种力量的象征。列维・斯特劳斯认为："在原始艺术中，它所再现的对象的意义往往会超出它的物质存在，而与巫术、宗教以及其他的社会力量联系在一起，艺术家企图通过他的象征符号去表现他所要表现的意义。"⑭或者说，它们是当时贵族阶层可以共同分享、寄托了无限宗教情感的一种艺术语言。这在今天看来有点不可思议，而事实上商代思想文化与艺术正是这样一种状态，也只有商人凌猎一切的宗教狂热和艺术上的天才想象与创造，才会在以文字记录语言的同时，赋予其书体式样以深刻的象征意义。

我们再对象形装饰文字的涵义作一具体分析。商人以天干名先王先妣庙号，专用的祭器即以"祖庚、父丁、兄己、妣戊、母辛"等为铭识，以明确领属，不能通用。从古代的尊亲制度和观念来看，在儿子的心目中，被美化的"父丁"二字不仅仅是一个专用名词，它还代表着父丁的形象、父丁的业绩、父丁的光辉、父丁的恩泽，代表着血缘关系中的天然崇拜和情感，代表着权力与财富继承关系中的由衷感恩和眷恋，代表着可以信赖依靠、高高在上的神秘力量，代表着知识和力量的源泉……总之，它可以代表一切生人所期望、所感知的东西，同时也再现

了流淌在血液中、蕴藏在灵魂深处的儿子对父丁的虔敬、缅怀、歌颂、向往，父丁二字成为具有生命涵义的符号形式，它远远超出于词义本身,为后人带来无限的热情与光荣感、神圣感。最能证明上述看法的是西周昭王时名器《作册令方彝》,铭文以大量的笔墨叙事,末尾以“敢追赏于父丁,用光父丁”结束。作器者为商遗民,因明公的赏赐而追思父丁、光誉父丁。铭文除个别字保留象形的肥笔风格之外,其余均为实用书体,惟“父丁”二字体大而肥硕,工美至极,给人以强烈的印象。这种突出、夸饰先人庙号的做法除了上述因素使然,不会再有别的意义(图2－2.1)。



2－2.1 A. 商伽父丁鼎 B. 周作册令方彝铭局部

朱狄先生认为:“最早的艺术行为就是帮助有限生命达到无限，把个体与个体之间的有限时间连结成一个无限的时间的流，或无始无终的环。正是由于从一开始艺术的行为就被幻想所充实,所以它总能从一切自然背景上突现出来,它体现着人类自己的意志,使一切生疏的冷漠的自然蒙上一层虚幻的神意色彩,从而具有一种可亲近性。艺术始终是充实的，因为只有它才能化有限为无限，化瞬间为永恒，在绝对的深渊中获得安全感。”[15]宗教与祭祀、巫术映衬出一种具有历史的深沉与狂热

的艺术式样。父丁二字的美化突出，使象形装饰文字的艺术品质有着语义的、而非该词义本身可以诠释的特点，为后人建立起一种体现永恒价值的"心理形象"，实现了父丁"肉体的再现"⑯，成为父子人鬼之间思想和情感交流的特殊方式，父丁二字的实际价值应该是已经被神格化了的父丁本人。正如费尔巴哈《宗教本质讲演录》所言："纯粹的艺术感，看见古代神像，只当看见一件艺术品而已；但异教徒的宗教感则把这件艺术品、这个神像看作神本身，看作实在的、活的实体，他们服侍它就像服侍他们所敬爱的一个活人一般。"⑰人们最初选择以修饰美化文字形体的方式来表达宗教观念和情感的原因，显然是兼及语义和式样二者。语义体现文字功能，限定归属；式样则以与生俱来的美质，糅合虚幻的想象，以实现幻觉世界的完美。

《尚书·多士》称"惟殷先人，有册有典"，指商人以文字著于书册来沟通天地鬼神，是祭祀占卜所用与神明对话的书面形式，和《金滕》篇周公自称"多材多艺，能事鬼神"的性质相同。所以，虔敬服侍鬼神的商人在把象形装饰文字作为特殊的巫术符号加工制作时，是不会掺以私意来亵渎神明、以表现书法的个性化理解和追求的。如果用西方学者关于原始艺术活动的观点来解释，它们应该属于"集体无意识"的创造⑱。就用途而言，甲骨文是占卜记录，其目的在于文辞内容，事毕作为档案资料存放起来，故而形体颇多省简；象形装饰文字是铸于吉金、置之宗庙和祭坛、传诸子孙世守勿替、通乎神明而人所共瞻的庄重书体，非精心美化制作不足以表达其虔诚的宗教情感并获得满足，也不足以和那些具有神秘意义而又工美至极的青铜纹样协调呼应。这样，借助于语义，借助于通过"仰观""俯察""博采众美"而来的字形式样，一种不期然而然的原始书法艺术即在宗教与巫术的仪式行为当中应时而生。了解这种因用途而致书体之性质的差异，才能准确地把握商代的书法艺术。

从象形装饰文字的形体特征来看，它们虽然不一定都能代表原始的字形，但作为文字体系基本构形要素的象形字和部分合体表意字部分，都比甲骨文原始，则可以肯定。字形原始，图画意味就要多一些，而

由于制作中的修饰、变形、对称以及涉及到部分原本就是抽象符号之字形的美化改造，使得它们具有较强的工艺性。也可以说，这种古老而带有神秘感的特殊书体，具有混合自然与人工的双重美感，书写特征和美被掩饰得所剩无几，欣赏它们，需要有一种新的投入。

在汉唐书论中，"书肇于自然"⑲、"纵横有可象者"⑳是理论阐释中的基本出发点，有明显的从文字观到书法观的转化痕迹，也就是刘熙载所谓"立天定人"㉑的原则，可以上溯到《周礼·保氏》以"六书"教授学童的读写方法。与此同时，以"楷则"来确认各种书体的社会性规范，以"笔意"来肯定人的主观想象与创造，则完成了"由人复天"㉒的书写和审美过程及价值标准。与象形装饰文字相较，这是建立在实用文字的书写基础之上的、高级的自然与人工的双重美感，尽管二者在性质上已经有所不同，而传统的连续性稳定性告诉我们，沿着这一线索去理解并评说象形装饰文字的美感，还是大体可行的。例如，张怀瓘《书断》论古文字之象形特征及美感：

古文元胤，太史神书；千类万象，或龙或鱼；何词不录，何物不储；怿思通理，从心所如；如彼江海，大波洪涛；如彼音乐，干戚羽旄。

（《大篆赞》）

虽然大篆书体已经是图案化的、概念上的象形，而通过意会联想，还是感受到其中的物象之美，有江海般的波澜壮阔，有音乐的旋律和舞蹈的壮美堂皇㉓。又：

乃开阖古文，畅其纤锐，但折直劲迅，有如镂铁，而端姿旁逸，又婉润焉。若取于诗人，则《雅》《颂》之作也。（《神品·史籀》）

张氏虽据石鼓文而述其美感印象，却和象形装饰文字颇相类似，尤其以《诗经》之《雅》《颂》为喻，更觉贴切。又，张氏在《六体书论》中述大篆线

条“劲直如矢，宛曲若弓，铦利精微，同乎神化”，极能传其形态、内美的神韵。又，窦臮《述书赋》述籀文“若生动而神凭，通自然而无涯”，如移之于象形装饰文字，亦颇契合。

此外，“朴”和“真”也是象形装饰文字重要的美感特征之一。朴，即质朴，它不完全来自时间之早和式样的原始，也来自美化掩饰下“天淳未堕”[24]的率真，即闪烁着宗教精神的全身心的投入和稚拙的努力。在商代，人们还不知道书法艺术为何物事，只能凭借图画的启示和直觉，去摹示、美化那些具有特殊用途意义的文字形体，以满足其宗教感。至于书体式样是否能够完整地实现其宗教上的象征意义，今天已无法确知其详。但是，对处于特定历史时期、特定文化背景之中的人们来说，象形装饰文字这种属于集体的艺术语言所代表的涵义，应该是相当熟悉、很容易体味的，即使是创造者制作者之外的其他人、后人，仍可以从知识的传递中获取灵感，通过联想移情，在观念上和心理上得到与最初投入基本等值的一切。正因为如此，象形装饰文字的独特式样才得以传承下来。这种传承有其既定的轨迹，是十分稳定的重复，也是“朴”与“真”的执著，其中焕发着的、近乎永恒的生命激情和强烈、鲜明的宗教文化精神，就像承载着它们的青铜鼎彝一样，恢廓光灿，为后来任何一种书体及其名家杰作所无法取代。梁武帝《观锺繇书法十二意》曾感慨“字外之奇，文所不书”，传卫夫人《笔阵图》认为“自非通灵感物，不可与谈斯道”，我们面对象形装饰文字，如果能神游上古，心与之契合，那么一定会感悟到属于它们特有的“字外之奇”。

商代的象形装饰文字大都为其后期作品，各种形式都有，尽管缺少可靠的断代证明，而要为之排出一个大概的发展序列，还是可能的。

族徽，有单一的、复合的，形式比较复杂而多变，时间较早。其共同之处在于：美化装饰的特征明显，图案性强，象征意义突出，如图 2－2.2 所示。其中 A 为“鸟”形，《左传·昭公十七年》载郯子对昭公语云：“我高祖少昊挚之立也，凤鸟适至，故纪于鸟，为鸟师而鸟名”，随后历数其族有凤鸟氏、玄鸟氏、伯赵氏、青鸟氏、丹鸟氏、祝鸠氏、雎鸠氏、鸤鸠



2－2.2　商金文族徽

氏、爽鸠氏、鹘鸠氏等。按照图腾的性质划分，凤或许即其“原生图腾”，其余为“演生图腾”；对于商人来说，玄鸟为其“原生图腾”，另有若干“演生图腾”，此或其中之一[25]。作为族名徽号，与图腾有关者早，其他如以官为族氏者晚出。B 为“牛”字象形，表示该族与畜牧有关。C 为人背负橐囊之形，即“重”字初文，表示该族与劳作有关，或别有寓意。D 为“戈”字象形，表示该族与戈兵制作或征战有关，代表了一种尚武精神和荣誉感。E 为“史”字，史官乃世袭之职，属于职业家族。F 为“㫃”“皿”合形，寓意不明。按，商金文族徽寓意不明者正多，很可能是某些复杂涵义的简约缩写。G 是与“亚”之职官有关的“鸡”“鱼”两个氏族之一，为其具有姻亲血缘关系的先人作器，或是有着同样渊源的新的分化氏族的徽识，“鱼”氏族另有独立的作器标记也是很好的证明。H 是“畢”“它”(古蛇字)合形，前者代表捕获飞禽的网具，从它，或以为“弔”字异体，但不能确认，而作为职业氏族的标记，是可以肯定的。其下为“黽”字，属于与图腾有关的氏族徽识。二者复合，或代表姻亲组合，或意味着再分化演生之氏族。

在象形装饰文字中，族徽之象形的图画特征和变形装饰的图案特

征最为突出，其象形涵义也最为强烈，它们随着氏族的蕃育延续而传承，随着氏族文化的解体而消亡，在历史上存留最为久远。

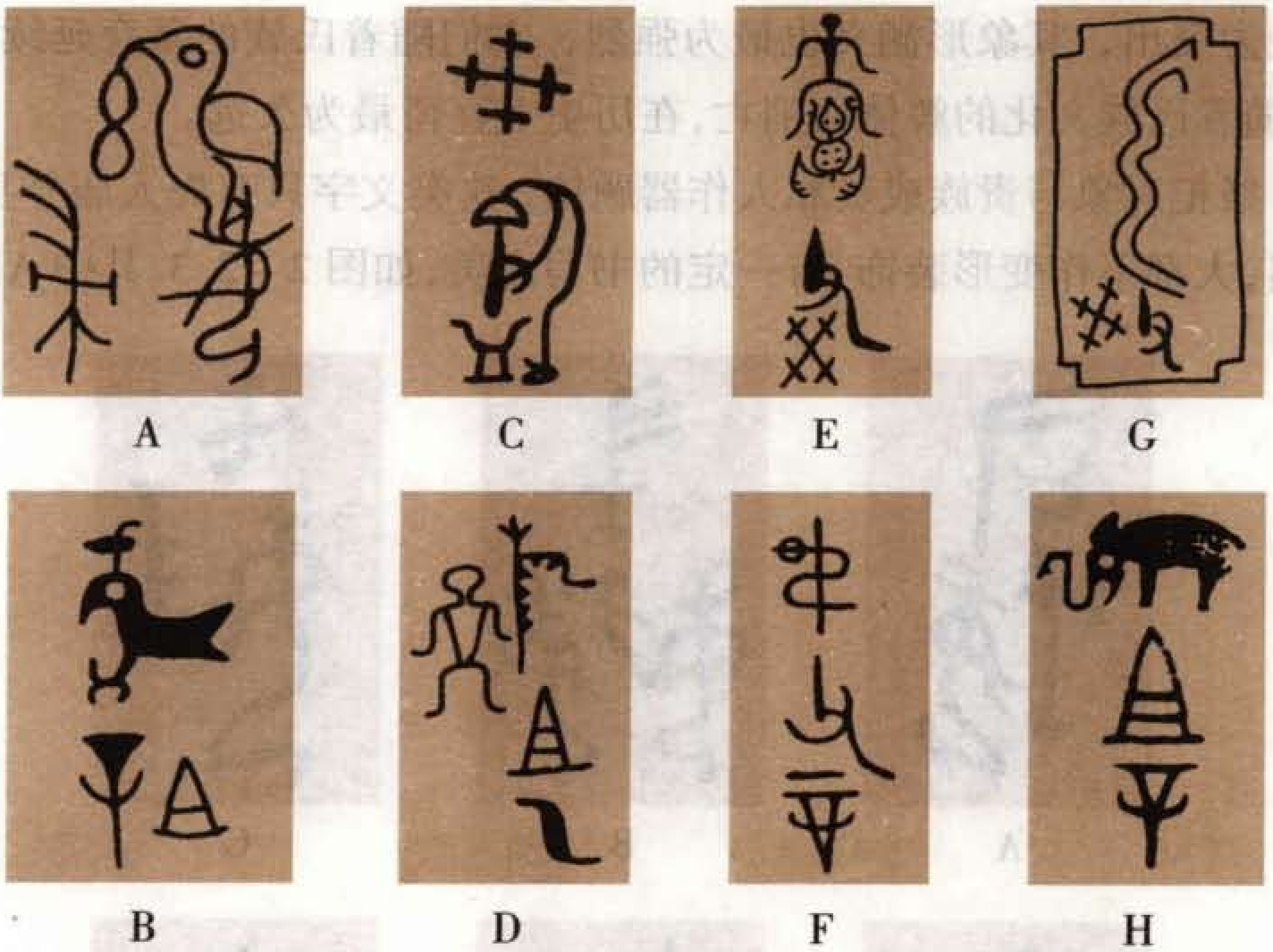
祭祀对象与贵族成员私人作器题铭。这类文字只有先人庙号身份、私名，大都不作变形装饰，有一定的书写之美，如图 2－2.3。其中 A 是著



2－2.3　商金文庙号与私名

名的“司(或释为后)母戊”方鼎题铭，为祭祀母戊的专用礼器。B 是“妇好”私人用器的题铭，好字增繁作对称的式样。按照甲骨文的记载，“妇好”是商王武丁的配偶，是可以带兵作战的女将军，也是能够进行占卜的巫。C 是子姓的商人贵族女子名“妥”者私人用器的题铭，和妇好器一样，既可用于祭祀，也代表着财富和身份。这三件题铭集装饰与书写之美于一体，颇耐寻味。D 是“父己”、E 是“父辛”、F 是“祖戊”的宗庙祭器题铭，装饰程度均甚于前三器，故书写美亦稍逊之。

族徽与祭祀对象。这类作品基本上是以统一和谐的装饰手法使全

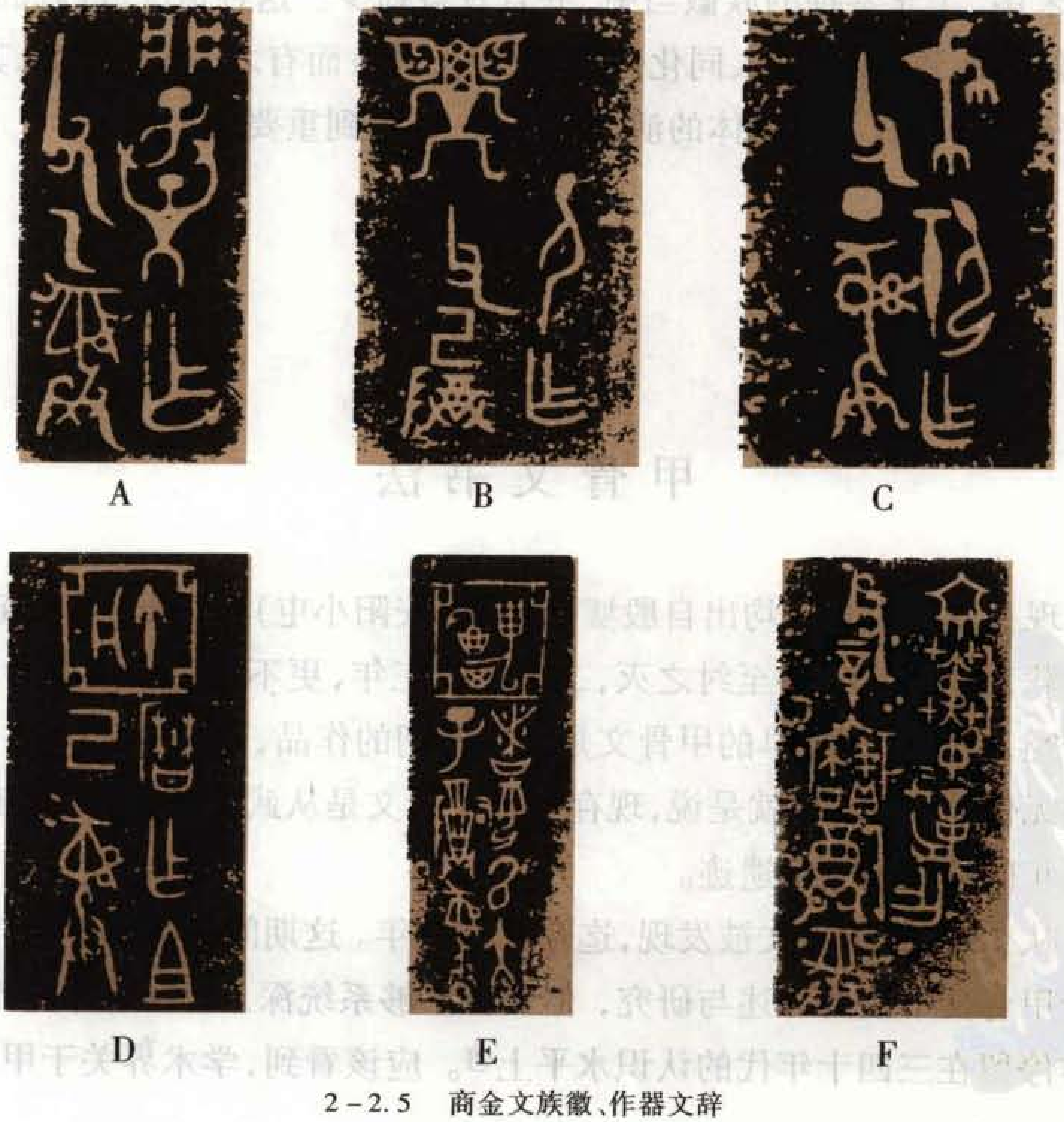


2－2.4 商金文族徽庙号

铭形同一体,时或有所侧重,风格颇能变化。在时间上,它们似较前二者略晚,如图2－2.4。其中A是著名的"玄鸟妇"壶题铭,玄鸟为商人图腾,妇之身份不明,而其为子姓之商人贵族女子所用则无问题。B是"鸢"族为"祖辛"宗庙作器,鸢可能属于分化氏族的演生图腾。C是"歙"(古饮字)族为庙号"癸"的先人作器,商人善饮,此以长舌夸张其事,该族职司或许与之有关。D是善于虚实变化而为装饰的代表作品,是"旃"族为"祖乙"宗庙作器。"旃"字人形以单线勾廓,与"祖"字协调,旗帜形美化,和"乙"字呼应。E是"天黿"族为"父癸"宗庙作器,虚实变化与前例完全相同。F是"弔"族为"父辛"宗庙作器,线条精心书制而变化不著,别具一种韵度。G是与"亚"之职官有渊源关系的"弜"族为"父癸"宗庙作器,除"父"字略作肥笔之饰外,其余都以瘦劲的线条为之,代表了商人对线的最初理解和把握。H是"象"族为"祖辛"宗庙作器,商人能够驯服大象以为乘骑,该族当与之有关。

族徽与作器文辞。铭文字数开始增多,主要有两个原因。一是氏族

私有财富的积累，使作器已不限于祭祀，故于宗庙作器特别书铭“作某某彝”；二是氏族内部权力发生了变化，个人开始凌驾于氏族之上，宗庙作器则书“某作某某彝”之类。后者可以和因功受赏而作宗庙祭器的多字数题铭相衔接，有些延续到西周早期。这类作品随着时间的推移，美化的程度逐渐下降，而向一般的铭文风格趋近，恰好与后者不时地仿效美化其字形的做法形成对比，由此而形成一种交错过渡的状态。图2－2.5所示，正代表了象形装饰文字于辉煌中所呈现出来的衰落景象。其中A是“举”族为“父乙”宗庙作器[26]，字与族徽美饰如一。B是某族(字不识)名字叫作“人”者为“父己”宗庙作器，文辞用字的美化不十分明显。C是“戈”族名“祝”者为“父丁”宗庙作器，族名地位不再突出，在形式美的



2－2.5　商金文族徽、作器文辞

背后，氏族文化正在向个人力量倾斜。D是“鮽”族名“厝”者为“祖己”宗庙作器，文辞用字已经和一般铭文的式样相差无几。E是“亚䍙”族之“者姤”(或释为者婤、诸婤)为“大子”作器，除“大子”二字以外，其余字形基本不做修饰，暗示出宗教观念与实用心态的结合。F是“京”族的“䧅中仆”为“父辛“宗庙作器，“䧅”为国名，商政治集团成员之一。或以为该器作于西周早期㉗，如此，则当为商遗民作品。该铭字形的装饰手法比较特殊，有青铜纹样的影响，而布局参差错落，书法美的意蕴颇为浓厚，堪称佳作。

西周以后，有少数铭文的风格受到象形装饰文字的影响，或许它们出自商遗民之手，亦未可知。此外，象形装饰文字只保留在商遗民作器题铭末尾、类于签押的族徽当中，并且日益稀少。这种情况或因氏族文化的解体所致，或受周人同化使然，也许二者兼而有之。尽管如此，其美化装饰手法却在大篆书体的演进与成熟上，起到重要作用。

第三节

甲骨文书法

现存商代甲骨文均出自殷墟(今河南安阳小屯)。根据《竹书纪年》的记载，自盘庚迁殷，至纣之灭，二百七十三年，更不徙都。又据学者们的研究，目前所见最早的甲骨文是武丁时期的作品，盘庚、小辛、小乙三王尚无任何发现。也就是说，现存商代甲骨文是从武丁到帝辛(纣王)二百余年间的契刻文字遗迹。

从1899年甲骨文被发现，迄今已百余年。这期间，陆续有些零散的关于甲骨文书法的评述与研究，但大都不够系统深入，误解亦复不少，基本停留在三四十年代的认识水平上㉘。应该看到，学术界关于甲骨文

的分期断代，其中只有很小的一部分内容可以借鉴于书法研究；关于甲骨文字形、书体的研究并不是很多，但所取得的一些重要成果已足以把书法研究引向深入，可惜至今未能得到应有的关注与发掘。为此，我们将重新建立甲骨文书法研究的基本框架，赋予其真正的史学意义。

要理清历时二百多年的甲骨文字，必须自分期始。

甲骨文字分期，滥觞于董作宾，他的分期是：

一期：盘庚、小辛、小乙、武丁
二期：祖庚、祖甲
三期：廪辛、康丁
四期：武乙、文丁
五期：帝乙、帝辛

胡厚宣合并董氏的三、四两期，共为四期。陈梦家认为，殷墟甲骨最早者为武丁时物，则一期不应把盘庚、小辛、小乙三王包括在内，改为粗分三期：

早期：武丁、祖庚、祖甲、廪辛
中期：康丁、武乙、文丁
晚期：帝乙、帝辛

细分则每一王世均可独立，共为九期[29]。诸家分期各有长短，都不能完全适用于甲骨断代，所以近二十年来，主要进行了分组研究，并取得重大进展。

所谓分组，是一种更为科学、精密的断代研究。它以一个主要的贞人为代表，找出同一时期内与之共存的其他贞人，进而为其确认时间的先后和所在王世。在排定先后顺序的同时，还备有一些兼乎二者、位于中间环节的刻辞，也都能准确地为之断代。例如，武丁时期的卜辞，最早为“自组”，与其先后衔接为“宾组”和“历组”，位于中间环节的是“自宾

间组"和"自历间组"，以及部分独立的"非王卜辞"。其中"宾组"越过祖庚，进入祖甲之初，"历组"下延还要稍后，而晚于"宾组"的"出组"、延续至武乙时期的"何组"，并始于武丁之末，等等。这种一期之内多组共存，一组跨越数个时期的现象，旧的分期显然无法作出合理的解释。

贞人分组，最直接的证明是贞人名字的同版共出。分组断代，则要依据甲骨文例、字体、坑位、地层、称谓、人名、事类等多项标准来综合考察确认。贞人总数，陈梦家《卜人断代总表》列 120 人(有若干错误)[30]，实际上还要多一些，这还不包括无署名刻辞。按照目前流行的看法，贞人都是甲骨文的契刻者，亦即商代的"书家"，纯粹出于误解。从分组情况来看，贞人多寡不等，多者如"宾组"，有"宾、殻、争、亘、古、品、韦、永"等十几人，少者如"历组"，仅"历"一人。如果视贞人为甲骨文的契刻者，则"宾组"应有与之对应的十几种风格，具体到某一贞人，其作品应有大体一致的面目，而事实并非如此。"宾组"可以明确别异风格的作品不过数种，同一贞人署名的作品可以有两种以上的不同式样，这足以表明，贞人从事占卜，而刻字另有其人。根据分组断代的情况和我们对现存甲骨文作品风格的考察，活动于殷墟文化时期的商代甲骨文契刻者不过二三十人，少于贞人的百数，大概近于事实。

研究甲骨文书法的第二个必要准备，就是熟悉字形和书体。

首先，甲骨文是契刻文字，而契刻工艺的特殊性，决定了字形书体的基本特征，即前面讲过的线条式简化、损害象形的直折刻画，由此而拉开了字形与对应物象之间的距离。随后在一部分字形上面进行的省略式简化，可以视为对前者的补充，是使象形蜕化、与整个文字体系式样协调一致的符号化进程之必要手段。作为甲骨文，象形字是其最基本的构形单元成分，象形字的任何变化，都会敏感地在合体表意字、形声字上显现出来，所以，改造象形，就是改造整个文字体系，先秦时期的书体和书法的发展变化，书法美的种种问题，都是以此为核心展开的。甲骨文是因于契刻而进行的简化，是改造象形的开端，与后来的书写性金文和墨迹字形书体有许多不同，我们称其为"特殊类型的简化字"。

其次，历时二百多年的商代甲骨文书体，已经有了明显的变化和演进，其动力主要是来自书写性简化，同时表现在两个方面。一是为着契刻的简便快捷，持续地进行省并改造，使很多字形的局部、乃至于整体都发生了讹变，使象形的图画性大为降低，而符号性则日益增强。二是因为契刻的简便率意，使线条的原始仿形功能受到削弱，并且逐渐远离其“原型”，向着具有相对独立意义的方面发展。这种变化涉及到全部字形式样的改造，是文字形体之符号化进程的主要表现，也就是书体演进。过去的研究把商代甲骨文视为一种基本不变的书体类型，二百多年间只有风格的差异，可以说是治史上的根本性错误。

第三，甲骨文的字形书体，既有草创初期的原始与杂乱，也有逐渐步入成熟阶段的约定与规范，有着基本清晰的发展轨迹。例如，所有的象形字形体，都有一个由“原型”向符号化方面蜕变的发展过程；所有的繁难结构，都有其简化的轨迹；大多数体现不同构字思想的异体字，都进行了初步的淘汰和确认划一，包括偏旁数量、组合位置、书写式样，等等。这是文字形体从自然到有序的确认与规范，也是书写从客观仿形到主观象征仿形的转变与进步，循此线索考察，商代甲骨文书法的研究才会具有史的意义。

第四，确认甲骨文书体的式样风格，了解契刻工艺是第一步。据学者们的研究，甲骨文有先书后刻和以刀为笔直接刻写两种形式，但不论是哪一种，都不会影响契刻书法的基本特征。也就是说，契刻工艺有其自身规律，如用刀的轻重快慢，线条转折处的直曲起伏，左手持甲骨与右手刻字的转动配合方式，契刻者技艺的生熟与习惯，以及单刀、双刀、重刀等不同刻法，都是构成字形书体式样风格的重要因素。不同的人，往往会有不同的契刻习惯，进而会造成颇不相同的字形现象，有时字形现象还会代表着一定的时代风尚与差异，学者们以字体（本书采用“书体”之概念）作为断代的标准之一，原因即在于此。如果以墨书或朱书甲骨、玉石文字遗迹为参照，还可以发现，契刻与书写除式样风格上的诸多差异之外，笔顺也有所不同，如习字甲骨所见统一先刻横画或竖画的

现象。此外，书写都是从上往下、自右向左的格式，契刻甲骨卜辞却不循此例。卜兆通常左右对称，刻于旁边的卜辞即向内对贞，迎兆刻辞。右侧卜兆向左，卜辞右行；左侧卜兆向右，卜辞左行。龟甲首尾及两桥边缘上的卜辞，大都自外向内，在右者左行，在左者右行，与前相反，为顺兆刻辞。卜骨上的刻辞大体近同。卜辞的内容由叙辞(前辞)、命辞、占辞、验辞四部分组成，前三者一次刻就，惟验辞在事情应验之后补刻，但不是每一条卜辞都有完整的四部分内容。契刻格式的变化，时间先后的距离，也会对甲骨文作品风格有所影响。

研究甲骨文书法，应能准确地把握其字形书体的美感，之后，才会对作品的个性风格以及纵向的发展脉络，有比较清楚的认识。

甲骨文书法的美感，有明显的综合性，即复杂而多义，与后代任何一种书体都有所不同。《庄子·应帝王》讲述了一个故事：

> 南海之帝为儵，北海之帝为忽，中央之帝为浑沌。儵与忽时相与遇于浑沌之地，浑沌待之甚善。儵与忽谋报混沌之德，曰："人皆有七窍以视听食息，此独无有，尝试凿之。"日凿一窍，七日而浑沌死。

儵显于明，为有；忽幽乎晦，为无；混沌非有非无，无孔无窍，清浊未分，谓之自然。儵与忽妄为穿凿，违背自然，强开耳目，坏混沌之至淳，是以中途夭折。甲骨文书法正处于混沌状态，看上去什么都有，又什么都不具体明了，和今天讲的"模糊美"差不多，偏执于任何一种解释，都会落得凿开七窍而混沌死的失败。为此，我们试做一个综合的分析。

以形表意的物象生动之美。独体象形与合体表意字是甲骨文字形的主体，假借字和形声字的偏旁也大都有其物象的本源，尽管契刻、简化在不断地否定这种"原型"的意义，目的却不是消除它们，而只是把它们改造、限定在最低程度，以趋实用。同时，由于文字知识的传承，"原型"早已根植于人们的观念、心理之中，即使其形态遭到否定和改造，而"原型"的价值并未损毁。在识读之际，人们可以根据"原型"的残存式

样，借助于词义或语义，通过联想追加，在心理上补足所缺，顺利地与物象对应，完整地实现“原型”的功能。这种认知心理、过程通过“六书”，转化为一种传统，至今仍在文字学和书法审美与研究中发挥作用。

甲骨文“原型”之直观的物象生动之美，有图画传神、介于似与不似之间的特点，并且从早到晚，“似”的图画性日渐削弱，“不似”的符号性日渐增强。“似”的图画性属于形象美，我们可以从字形的提示当中去把握大千世界和与先民自身紧密相关的一切；“不似”的符号性属于抽象美，是建立在形象基础上的抽象，在形象的介入和提示之下，抽象美的可塑性与联想追加的自由程度，都有一定的限制，这也是古文字与今文隶草诸体审美的根本不同之处。

把握甲骨文书法的抽象美，是一件比较困难的事情，问题主要来自两个方面。一是受形象的干扰，很容易诱使人们从理性的思考出发，把那些只有象征、提示功能的构形成分乃至于字形，与形象等同起来，并为它们去寻找物象的本源，错误地以心理上的联想追加代替视觉的真实，从而掩盖其抽象的本质。二是受契刻和简化的影响，甲骨文字形从一开始就带有符号的某些特点，只有很小一部分最初曾与物象的衔接比较紧密，后来也因为不断进行的简化和书体演进而变得疏远了。也就是说，当“原型”不断地被削弱改造之后，抽象成分即会随之日益增多。但是，人们很容易忽略这种变化及其意义，依旧会顺着惯性，去理解和阐释甲骨文书法的形象之美，由此而造成审美的假象。

对任何一件具体的甲骨文书法作品来说，类似于图画的形象美都是很有限的，众多的字形按语序排列在一起，所展示的是书体式样的整体之美，那么，占主导地位的美感才能用以阐释作品。对不同的字形而言，形象与抽象往往是你中有我，我中有你，其美必然是扑朔迷离，模糊不清的。例如：“大”字像正视的人形，头部和躯干被压缩约简成一条直线；“天”字也是正面的人形，本应特别画出其头部以表示“颠”义，引申为天地字，而实际上头部或画成方形，或用一条直线来表示，等等。说它们是整体的象形，而局部式样与物象不符，把与物象不符的局部单独拿

出来作为抽象符号，则既不宜割裂字形，而它们又确实与物象有关。同时，象形的部分由于契刻和简化，线条的仿形功能也在蜕化，形象中开始寄寓着抽象。这种建立在形象基础之上的抽象极为普遍，是使“原型”成为混沌状态的主要原因，晚期甲骨文书法美的混沌状态尤其典型。

从书体角度看，字形结构、体势，字形的大小参差变化与章法，可以就线条所能复原的节奏、韵律，契刻中的准书写状态与美，凡属于书法艺术通感的内容，都可以通过观察体味来获得。例如，结体中的对称、均衡、疏密、正欹、常变之类，字形的大小参差、肥瘦阔狭之类，章法上的整饬精严、错落变化之类，节奏的轻重、疾徐、虚实转换之类，都可以帮助人们跨越历史和文化的障碍，去感受到甲骨文所具有的种种书法之美。但是，这些东西只是表面现象，既非甲骨文所特有，也不反映其美的本质，过去习惯以它们来描述甲骨文书法，显然不得要领。比较有意义的是契刻的刀法。如果刻手技艺精熟，能操刀若笔，则抑扬顿挫，提按分明，直曲变化，方圆毕备；大角度的回转或省并而径直对接，或断续以数刀刻就，或兼而有之，其明快生动之处，可以媲美于笔法而犹有过之。更重要的是，契刻分解仿形线条，本因为工具材料、工艺特点及简化所致，但日久天长，却逐渐演化为规则，在破坏字形之图画式仿形的同时，初步建立起笔顺、笔画等书写内容和形式，有力地促进了古文字书体的符号化发展进程。对照商代墨迹文字，即可明了这一点。

按照传统书法观，文字生出于自然，书法就要禀承自然，审美的最高境界则是回归自然。实际上，这只是书法在远离大朴阶段以后，人们对其生命形式所展示出来的自然美作出的哲学阐释，它带有理想化的色彩，是因不断沉积的尚古观念而产生的朦胧企盼。但是，用以衡量甲骨文书法美感的特征和类型，还是颇有借鉴意义的。

前面在讲到甲骨文书法的混沌状态时，曾使用“至淳”的概念㉛，义为“至朴”，属于本始状态的纯真，也就是自然。其表现是：字形所展示的物象生动之美，可以视为备具神意而略存形质的自然美，它的基础是“原型”被不断改造之后的剩余形象，而其活力则是来自日益蔓延、强化的抽象特

征,是以自然为衬托的再造自然。原有的抽象符号和不断被改造成为符号的部分,以其总是混迹于形象当中,并且保持式样上的协调一致,故而带有自然美的某种属性,其本质上的抽象之美也因此变得模糊一些。

从书体的用途、性质来看,甲骨文式样的形成和变化,完全是在契刻、简化、草率的实用状态中的创造与推进,没有任何美化修饰的痕迹。至于甲骨文书法美的凸现,应该是先民与生俱来的对美的直觉和追求,以及我们今天的审美移情与追认,二者不相等,也不能相加。以甲骨文和象形装饰文字作为比较,即使同样有形象为依托,而后者的美在于修饰和修饰所放射出来的浓烈的宗教气氛,前者的美在于自然及自然中所渗透出来的人文精神,修饰把文字和书法推向辉煌而神圣的地位,自然则把文字和书法拉近人情世俗。尽管甲骨刻辞是生人与鬼神沟通的记录,却在简化、草率的契刻过程中抹掉了所有可能存在的神秘意味,这也许是先民们始料不及的。

关于甲骨文作品的考察,我们将以最新的分组断代研究为基础,结合旧的分期,在历史的发展线索中来进行;关于作品的艺术风格,由于我们对契刻者所知甚少,只能是面对现象,做简单的归纳分析。这里,有必要先对契刻者的情况做一个初步的探求。

根据《周礼》的记载,占卜工作要由多人分工参与共同完成,其官名和职司是:

> 龟人,负责取龟、攻龟(即占卜前的材料加工)
>
> 菙氏,掌共燋契(即准备烧灼的燃料和凿契工具,共同供)
>
> 卜师,作龟(即钻、凿、灼之类)
>
> 大卜,占龟(告龟以所卜之事)
>
> 占人,占龟(视兆坼以定吉凶),系币(书其命龟之事及兆于策,系之于龟)

所言虽未必完全可靠,但亦非一无所本[32]。其中占人所司之书辞,或即商

代甲骨文的刻辞形式。反过来说，商代甲骨文书法的契刻作者，应该相当于《周礼》中的占人，贞人(亦名卜人)即其大卜。

按照三代秦汉的制度，巫史卜祝之类专业性很强的职官和百工，都是家族世守不替的。《左传·定公四年》述分鲁公以殷民六族，可考见者职事："索氏"为绳索之工，"长勺氏"、"尾勺氏"皆为酒器之工；分康叔以殷民七族，"陶氏"为陶工，"施氏"为旌旗之工，"繁氏"为马缨之工，"锜氏"为锉刀工(或名釜工)，"樊氏"为篱笆工，"饥氏"和"终葵氏"为锥工[33]。它们都是世守其艺的职业家族，是商代社会分工的普遍现象，也是氏族文化的特征之一。至于甲骨文的契刻者(占人)是否如此，尚无直接的记载，但可能性很大。这一点，作品本身也可以提供类似的证明。

在历时二百多年的甲骨文书法作品中，风格可谓丰富多彩，而能占主导地位的，不过两种类型。其一，以"宾组""历组""无名组"为代表的大字作品，旧说将其分属于一、四两期，不确；其二，以"出组""何组""黄组"为代表的小字作品，贯穿旧说五期的始终。从风格之明显的延续性来看，它们应该分别属于两个世代传承的占人集团，如果视之为职业家族，或许更能近于史实。

作为普遍的现象，贞人与契刻者的组合划分是合理的、颇为稳定的。偶尔也会有变例，如"宾组"的小字和"黄组"的大字作品。在同一贞人组中，各有契刻者若干人，这就形成了多贞人而作品风格一致和一个贞人名下而作品同时有变化的多风格的现象。需要指出的是，贞人和卜辞的契刻者有共存的活动时间，这是主要的；也会有先后交错的情形，在书法研究中应给予一定的注意。

1. 𠂤组卜辞

𠂤组卜辞系武丁早期的作品，是现存商代甲骨文书法的共源，贞人有"王、𠂤、扶、叶、勺"等。𠂤组卜辞有两个最突出的特点。在字形上，较多地保留了象形字的"原型"状态，有些写法很可能就是最初的经过线条式简化的式样，如"马、子、贞"等。同时，还有个别未经简化的字，如

"王",被刻成肥硕的斧钺之形,与象形装饰文字的风格相同,和已经线条化的"王"字并行;有些字有明显的繁简异体,意味着字形再改造的开始。这种情况告诉我们,自组卜辞距离造字的时间并不遥远,"原型"与简化写法的共存表明其承前启后的特殊意义,简化很可能伴随着线条化,在很短的时间内就全面展开了。也许先民们并没有意识到简化的后果,而实际上,简化正是改造"原型",使文字形体进入符号化发展阶段的开端,是否定图画式仿形而确认书写方式的开端,其文字学和书法史的价值之大,自不待言。在风格上,自组卜辞在工美与草率、大字与小字之间,有许多颇不相同的式样,还没有形成后代那种趋同的流派时尚。这表明,作为业已存在的职业性文字契刻者(占人),对如何调整其简化方式,整齐划一其字形的体势式样,提高并规范其契刻技艺,尚无明确的想法及努力。换句话说,能够稳定传承、代表职业家族风范的契刻方法、习惯等尚未形成。也正因为如此,对我们在前面讲过的甲骨文书法的混沌状态和美感,才会有脉络可寻。

按照李学勤、彭裕商先生的划分,自组卜辞有大字类、大字类附属、小字类、小字二类、其他小字类及小字类附属五部分,涉及到"自历间组"和"自宾间组",确认它们为武丁早中期之物㉞。分类有若干标准,其中字形结构与风格式样具有决定性意义,对于书法研究亦有着重要的借鉴意义,尽管学术与书法之研究的着眼点并不完全相同。图 2－3.1所



A　B　C　D

2－3.1　自组大字类(A－C)及附属(D)

示，为自组大字作品。其中作品A的字形契刻十分工美，堪称甲骨文之冠，很难想象，在如此之早的作品中，竟有如此高超的契刻技艺与严明的秩序。作品B契刻比较潦草，“王”“止”等都近于“原型”，字形行列散乱，但在同组的作品中还不能称最，而朴素生动之意亦不难体味。作品C介于二者之间，美则近于后者。作品D字大而为纵势，线条纤劲圆畅，是大字附属类的代表。李、彭二位先生以为，大字类字体近于手写体，应为从书写到刻写的初期，这是极有见地的看法。在时间上，大字类为武丁早期，大字附属类与之有共存现象，下延则要晚一些。

小字一类与大字类关系密切，时间略晚，某些很有意义的书写性简化已经进行（如止字写法），二者有一段时间共存。各自的风格表明，契刻者分别来自两个独立的传承系统或家族，小字二类和其他小字类及小字附属均应统属于小字传承系统，作品彼此间面目的细微差异并不影响这种基本线索的划分。小字二类与大字类关系疏远，而与过渡状态中的“自宾间组”牵连较多，在时间上略晚于小字一类。循此线索，大致可以判断出武丁早中期甲骨文书法的风格类型和发展趋势。

从普遍现象来看，小字类的契刻水平要高于大字类，“原型”被改造的程度也相应地大一些，小字二类尤其明显，甲骨文书法开始确立独特的式样和形质，这是一种很有意义的历史性的进步。图2－3.2A、B均为



A B C D E

2－3.2 自组小字类作品

A、B. 小字一类 C、D、E. 小字二类

小字一类，前者纯熟圆畅，后者逸逸草草，而各有其美。C、D、E 均为小字二类，风格微异，典范性则胜于小字一类；向下衔接的“自宾间组”，除个别字已开“宾组”风气之先以外，其余大体同此。

2. 宾组卜辞

李、彭二位先生把宾组卜辞划分为自宾间组、宾组一类（又分 A、B 两个小类）、宾组二类，其发展线索是：自组小字二类→自宾间组→宾组一类（A、B）→宾组二类→出组一类，宾组二类下限至祖庚，即旧说五期的第二期前半段，对书法史研究有特别意义的主要是宾组一、二两类作品。

宾组卜辞所见贞人有“王、㱿、宾、争、内、者、韦、永、亘、吏、古”等，以一类大字作品最具代表性。在时间上，宾组一类可以再分别为先后两个小类，在书法上同样存在一些很有意味的差异。图 2－3.3 A 为宾组一 A 类大字作品，字势挺拔而微瘦，结体工美，契刻的特点已经相当完备；B 则字势倾斜，刀法纯熟而随意，有书册风格。C 为宾组一 B 类大字作品，字势开阔雄伟，契刻技艺更趋精熟。这类作品数量颇大，艺术性也比较高，可以代表甲骨文书法的“正体”。D 为宾组二类的代表作品，字势格外地挺拔疏瘦，字形的大小不一，增加了些许生动变化的自然之美。这种明显的风格调整，意味着一种新风尚的出现，契刻者的传承系统也有可能发生了变化。

3. 历组卜辞

在甲骨文分组断代研究中，一般把自组、宾组、出组、何组、黄组根据出土地点而称之为村北系列，历组为村南系列，同属于王室卜辞；另有非王卜辞，即通常所说的“子组”等。

历组卜辞的贞人只有“历”一人，但作品很多，面目也比较复杂。按照一般的看法，历组卜辞可以分别为先后两类，即历组一类（或称之为“父乙类”），系武丁时物，历组二类（或称之为“父丁类”），系祖庚时物。李学勤、彭裕商二位先生更为细分，确认历组一类可再别为 A、B 两小



A



B



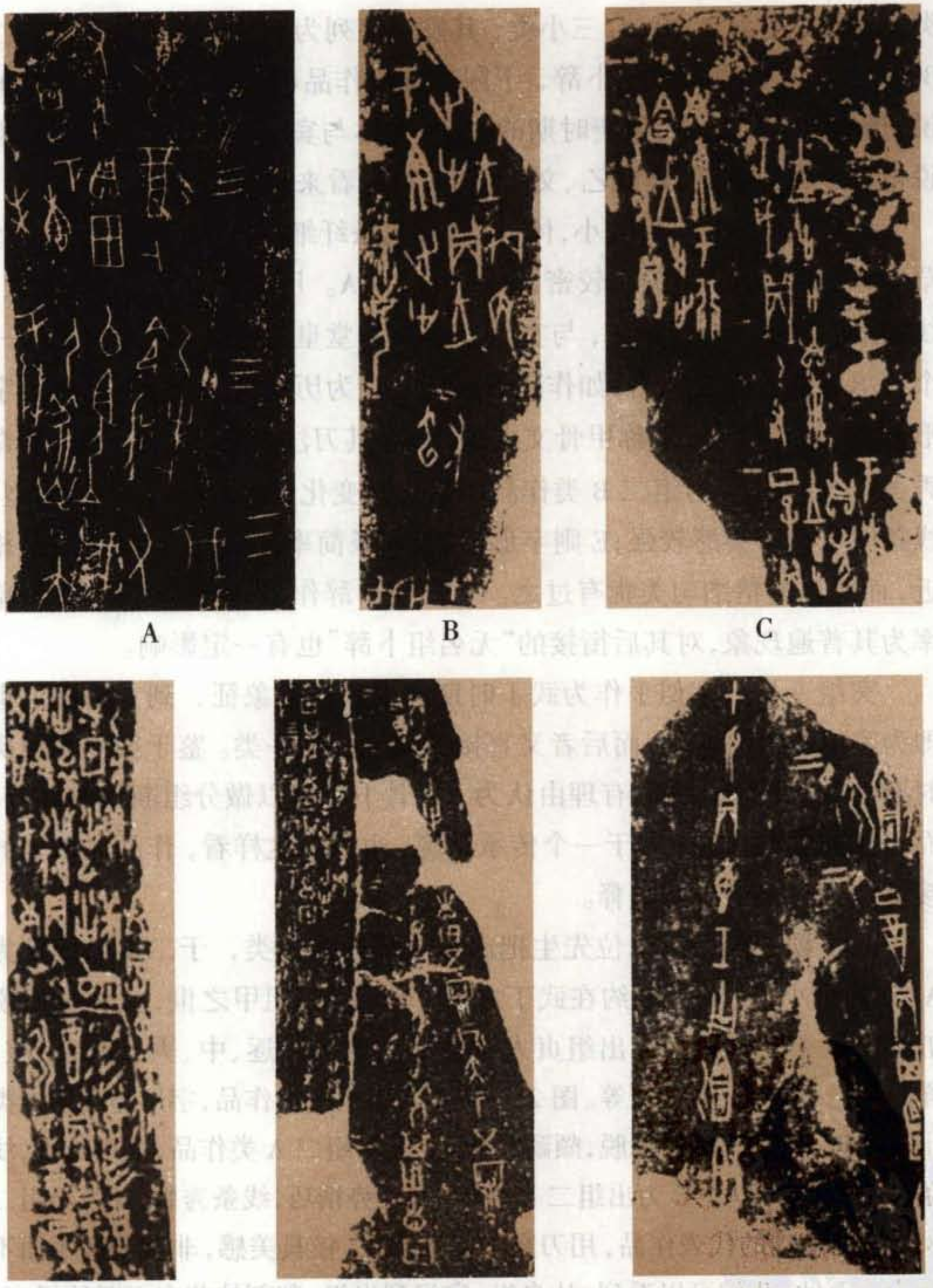
C



D

2-3.3 宾组卜辞

A、B. 宾组一A类 C. 宾组一B类 D. 宾组二类



2－3.4　历组卜辞

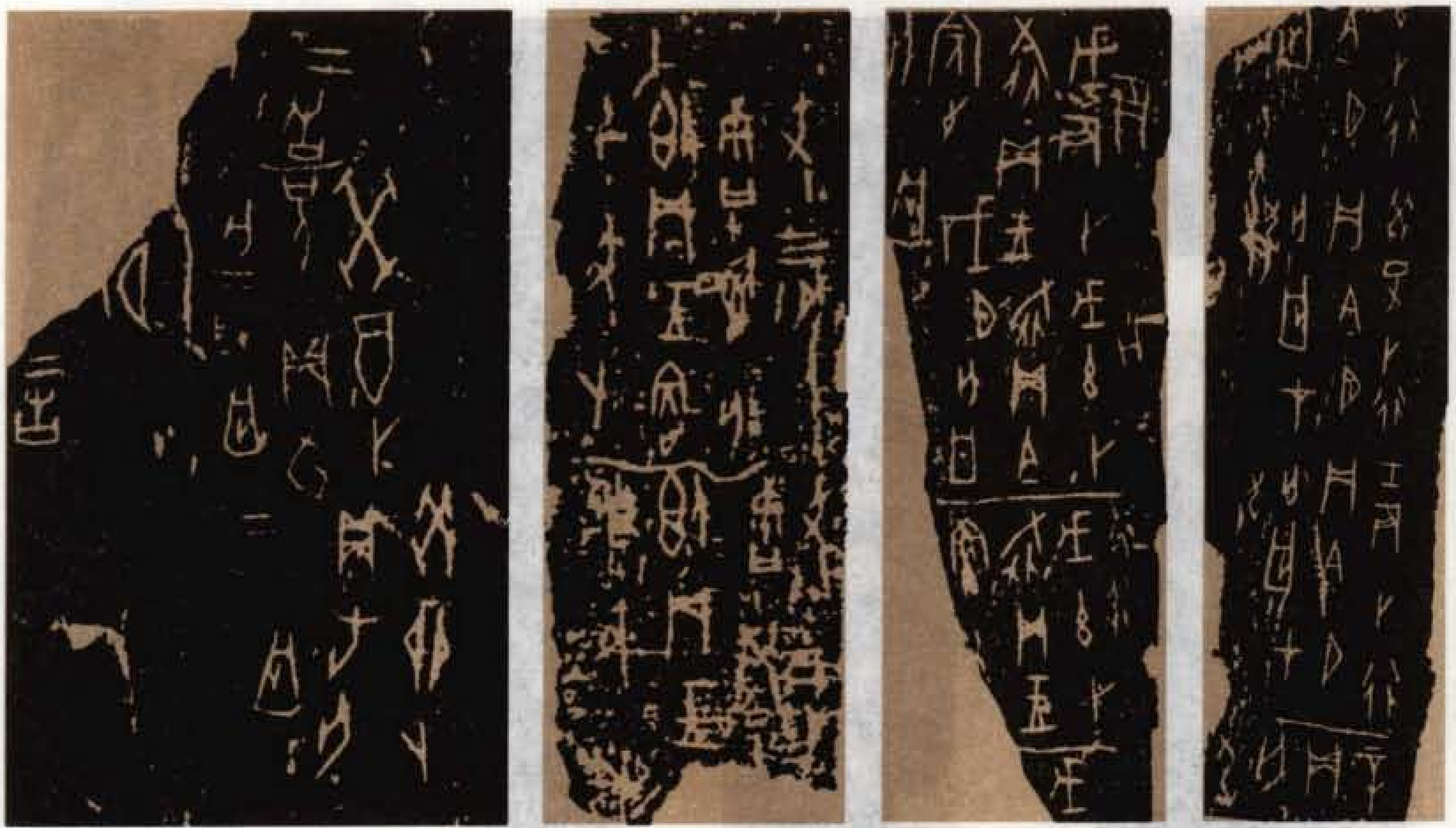
A、B. 一类　C－F. 二类

类，历组二类为A、B、C三小类，其发展序列为一A→一B→二A→二B→二C，上限直承自组卜辞，下限有部分作品可至祖甲之世。简单地说，历组卜辞为武丁、祖庚时期的作品，大体与宾组同时，董作宾的五期说把它定在第四期，即武乙、文丁之世，现在看来是不妥当的。

历组一A类，字形较小，体势纵长，线条纤细圆转，契刻随意而有些草率，与自组小字类关系较密，如图2-3.4A。历组一B类，字形较大，线条劲直方折，简率粗犷，与宾组一B类的堂皇气象不同，显然是另一个传承系统的契刻风格，如作品B所见。C为历组二A类代表作品，字形修长，结体紧密，堪称甲骨文书法之最；其刀法娴熟，方圆兼备，清奇秀美，个性卓著。历组二B类作品风格颇具变化，D为拙朴生动的类型，线条厚重而节奏感较强；E则字形参差，线条简率而劲直；F字势与C相近，而结体的精细匀美犹有过之。从历组卜辞作品的整体来看，契刻草率为其普遍现象，对其后衔接的"无名组卜辞"也有一定影响。

宾组一类大字似乎作为武丁时期辉煌历史的象征，到了祖庚之世即为宾组二类所取代，而后者又直接影响到出组一类。鉴于彼此在祖庚时期的并行情况，我们有理由认为，甲骨卜辞可以做分组断代的划分，而二者的契刻，应该属于一个传承系统，也只有这样看，作品风格上的接近才会有更合理的解释。

李学勤、彭裕商二位先生把出组卜辞分为两类，于二类又细别为A、B两个小类，其上限约在武丁之末，下限终于祖甲之世，大体和旧说五期中的第二期相当。出组贞人共有"兄、出、大、逐、中、吴、即、喜、旅、洋、尹、行、冎、涿、䂂、王"等。图2-3.5A为出组一类作品，字形与宾组二类十分接近，契刻率意而洒脱，颇耐品味。B为出组二A类作品，字形较小，线条纤劲，明利可人。C为出组二B类作品，字势精巧，线条秀媚；D为出组二B类最为生动的代表作品，用刀富于提按变化，极具美感，非契刻高手而不能为。至此，我们可以看到，从自组、宾组到出组，契刻技艺在不断地提高，从单刀、双刀、重刀、中锋、侧锋、拙陋、刀附从于笔，到普遍用单刀中锋、树立契刻书法的楷模，出组二B类都是一个发展阶段的标志，也是契刻传承



A B C D

2－3.5 出组卜辞

A. 出组一类 B. 出组二 A 类 C、D. 出组二 B 类

系统步入成熟阶段的标志。其后直至商王朝灭亡，殷墟甲骨文书法的终结，都没有超出出组二 B 类的规范。

4. 何组卜辞

何组卜辞的时间跨度较大。其一类上承武丁之末，历祖庚、祖甲二王，与旧说五期的第二期相当。二类大约为廪辛时物，三类为康丁至武乙中期以前之物，与旧说的第三期相当并进入第四期。如图 2－3.6 所示，A 为何组一类作品，字形较小，契刻比较草率，与宾组小字类和出组一类都很相似，其纵横关系是显而易见的。B 为何组二类作品，字势疏瘦端雅，有出组的影响；C 则清隽秀美，比出组二 B 类则劲爽不足，而妩媚腴润犹多过之。何组三 A 类字形稍大，但不匀整，应系一类自然延续中的风格变迁；何组三 B 类字形略小，契刻颇为简率，与前者大体近似，而风格有所区别，见图 D、E。何组三类作品佳者不多，何以未能延续二类契刻风格，大概只有传承系统的不同，才是最合理的解释。何组贞人



2-3.6 何组卜辞

A. 何组一类 B、C. 何组二类 D. 何组三 A 类 E. 何组三 B 类

主要有“何、彘、卯、彭、口、专、𢦏、㕚、宁、暊、豖、壴、狄、大、教、犭、逆、弔”等。

5. 无名组卜辞

本组卜辞不书贞人，故名。在本组与历组之间，是呈过渡状态的“历无名间组”㉟，在本组与黄组之间，为“无名黄间组”，总共有祖甲、廪辛、康丁、武乙、文丁五个王世的作品，与旧说五期之第二期后半、第三、第四期大体相当，与出组二类、何组一类后半及二、三类并行。

历无名间组，字形风格颇具特色，除一些常用字的写法与前后均不相同之外，体势纵长而端庄，线条瘦健坚实，极少见轻重变化和出锋，如图 2-3.7A 所示。B 为无名组一类作品，字形稍小，结体不工，线条纤细，气骨靡弱。但这类作品并非尽皆如是，刚健清新者亦时或可见，惟不工乃其共性。C 为无名组二类作品，契刻多简率匆遽之笔，线条虽细，但



A　B　C　D　E

2－3.7　无名组卜辞

A. 历无名间组　B. 无名组一类　C. 无名组二类　D. 无名组三类　E. 无名黄间组

颇具力度，似有出组二类刀法遗风。D 为无名组三类作品，字势瘦削，亭亭玉立，操刀干净利落，节奏明快，骎骎已开黄组风气之先。E 为无名黄间组代表作品，风格直接承袭三类而来，用刀娴熟，果毅率直，字小而能略备大气象。

6. 黄组卜辞

黄组卜辞系文丁、帝乙、帝辛三个王世的作品，约与旧说五期中的第四期后半、第五期相当。本组卜辞数量多达数千片，风格变化不大，表明此时甲骨文书法和契刻传承系统的稳定，学者们所划分的村北、村南

王室卜辞的两个系列至此归一。

黄组卜辞普遍用小字，其小者玲珑秀美，虽几近于黍米，而不失其风采。由此使我们想到，自出组、何组、无名组以下，凡契刻风格突出的小字，都应该是直接的刻画，其线条式样和用刀特点也可以作为证明。大字、尤其是黄组双刀契刻的大字，则系先写后刻，而这类作品或多或少，都会留下一些书写的意味。黄组卜辞的字形在体现刻与写的特点和美感上，都很典型，如图 2－3.8 所示。作品 A 代表了黄组字形的普遍式样，用刀斜入斜出，故线条的两端尖细出锋，给人以空灵隽逸的美感印象。B 是契刻草率的代表作，看上去粗陋恣肆，颇不经意，堪称甲骨文中的行草之作。与此相反，作品 C 工美至极，体势线条无不规范，堪称黄组卜辞中的



2－3.8 黄组卜辞

端楷。D与C近似，然而用刀轻重直曲从容进退，神采外耀，风雅内藏，为黄组卜辞中神形并佳的上乘之作。作品E为大字，系先写后刻，而由于契刻技艺的精熟，基本保持了书写的原貌，是这类刻辞的代表作。以之比于𠂤组中先写后刻的作品，后者用刀生涩笨拙，既不传笔写的神韵，亦不具备可以独立的契刻之美，技艺之悬殊，造成书法美的差异，相去不可以道里计。本组贞人主要有"王、黄、派、逋、立"等。

除上述王室卜辞以外，还有一定数量的非王卜辞，包括"午组、子组、非王无名组、子组附属、刀卜辞、亚卜辞"等，均系武丁中期的作品，个性风格不甚明显，对商代甲骨文书法亦无影响，故此从略。

甲骨文是商代书法的精华，是从仿形向书写方面转化的开端，也是改造"原型"引发书体演进的开端，能够理解它、并从其发展的历史中抽绎出若干规律，对研究先秦书法史，有着至关重要的意义。

第四节

墨迹、铭功金文及其他

所谓墨迹，实际上包括墨书和朱书两种文字遗迹，它们代表了当时书写的原貌，艺术价值不一定很高，但对书法史研究有着重要的意义。商代墨迹书法就属于这种情况。

迄今为止，商代的墨迹发现还不多，并且都是寥寥几字，很少有清晰如新者。但是，这并不影响我们可以借助它们来了解商代的日常手写体的字形式样。例如，图2－4.1A所示是一片布满钻凿痕迹的龟甲反面，空隙中刻有卜辞，在甲桥的位置上留下了写而未刻的几个字。这件作品属于宾组卜辞，系武丁时物。对照墨迹摹本和旁边已刻之字形，至少可以确认两点。其一，线条柔曲肥硕，描摹痕迹清楚，书写感较差，表



A



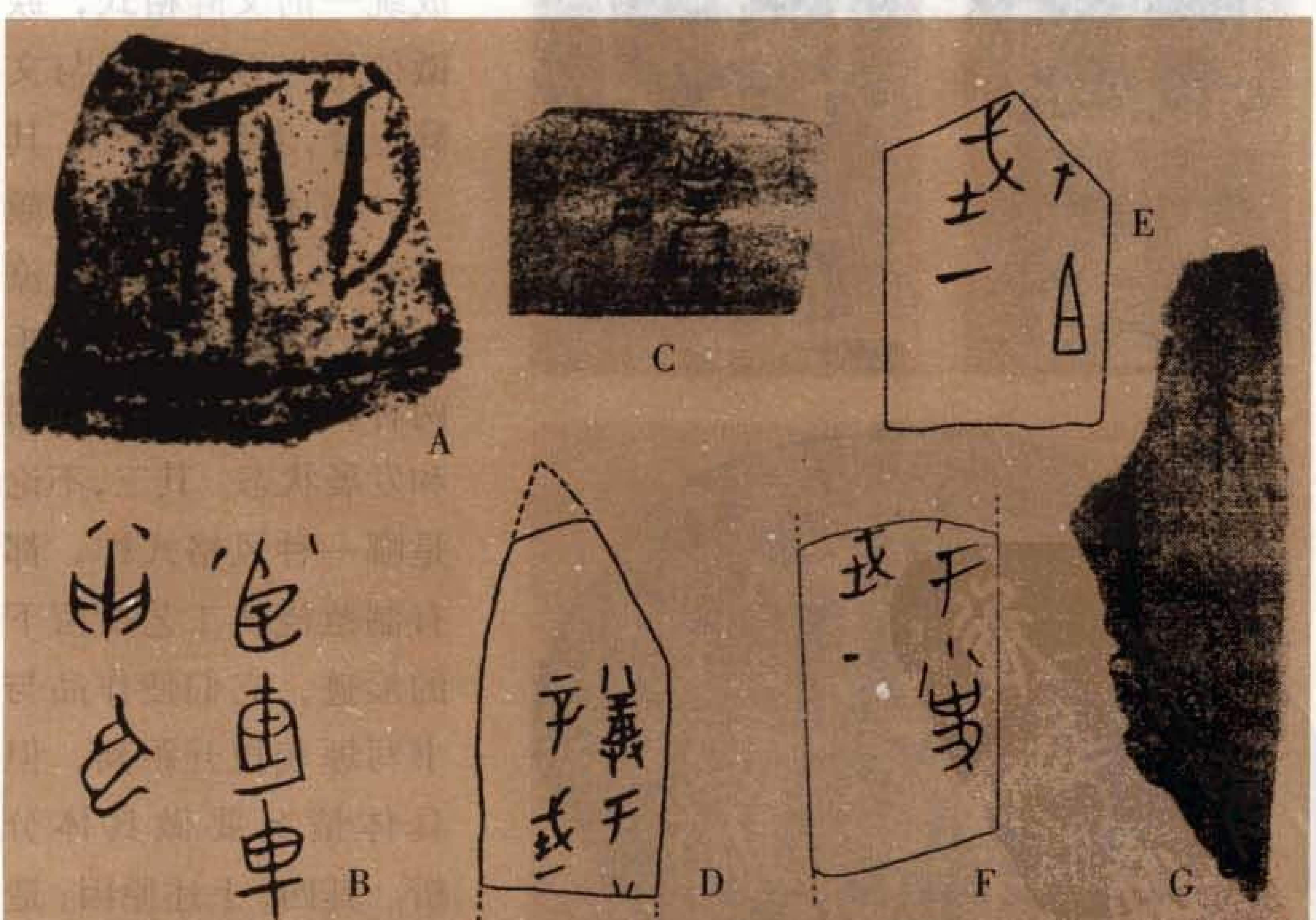
B

2－4.1　商代墨书甲骨

明当时的文字书写还在承受程度颇高的图画式仿形的限制。其二，契刻使肥笔转变为粗细匀一的线条，转曲多化为直折，并且开始有了笔画、笔顺的意味。由此可见，从图画式仿形到笔画式书写，契刻简化是一个重要的环节。当然，契刻技艺高超，可以较多地传递书写的神韵，但二者不会等同，也就是不能抹杀契刻的独立性和它对书写及字形的再改造，即使是前面图 2－3.1A 所示自组卜辞中最为工美的类型，也不能例外。可以肯定，绝大多数甲骨文书法作品，都不体现书写原貌。

B 是无名组卜辞，反面有墨迹五字。其书体式样表明，它是当时文字书写的正体，已经初具笔画、笔顺之规模；线条圆曲，有明显的粗细变化，体现了商代毛笔手写体的一贯风格；与正面的刻辞相较，笔意刀法已经相当接近，而式样上的差异依旧较大，这正是单刀契刻所无法避免的结果。同时，正面刻辞所见之刀法的起讫转换告诉我们，这件作品是先写后刻，反面的墨迹属于漏刻。

图 2－4.2 是一组商代晚期的墨迹。其中 A、C、G 分别是陶、玉、骨上的墨迹，书写材料不同，而线条的两端尖细出锋、腰胸部肥硕的式样一致，表明这是自武丁以降普遍的书写风格。用书法的标准来衡量，这类墨迹尚未形成具有独立审美意味的笔法，严格地讲，它还有图画式仿形的线条特点。以之比于象形装饰文字，即可以发现，后者的某些美化式样是在此基础之上的修饰加工。B 的书写感明显地高于前者，但笔法没有大的突破。比较有意义的是 D、E、F 三件朱书玉璋作品，其用笔迅疾而颇具力度，线条头粗尾细，笔画笔顺更为清楚，与其后的两周墨迹一脉相承。这几件作品系殷墟文化第四期、亦即帝乙帝辛时物，大概是受黄组卜辞契刻风格的影响所致。如果我们的推论不误，那么书写与契刻的关系是：契刻附属于图画式仿形→简化、尤其是书写性简化，使契刻独立发展，并形成自己的风格式样→书写受契刻影响，建立起笔画、笔



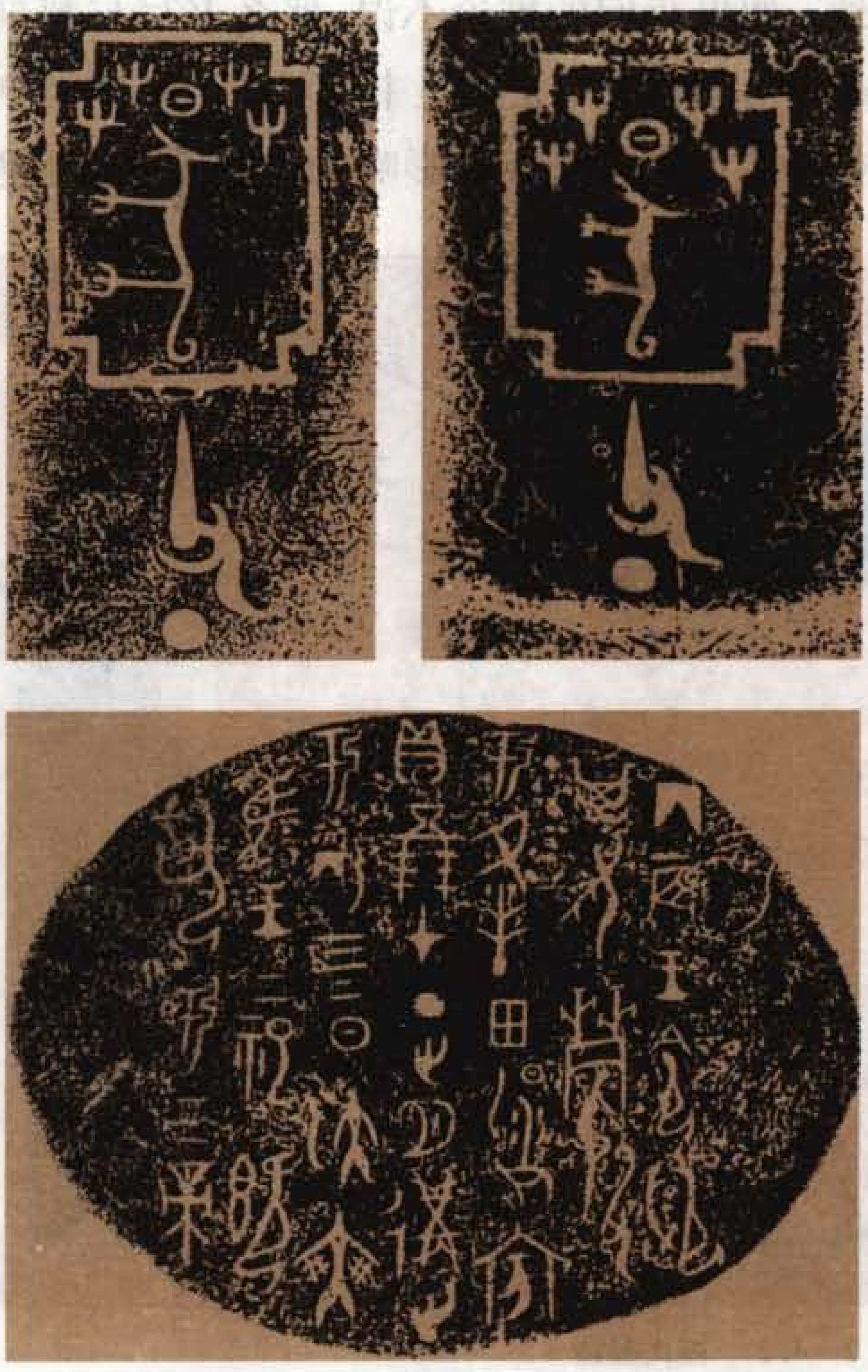
2－4.2　商代墨迹

A. 墨书陶片　B. 朱书玉磬　C. 朱书玉片　D、E、F. 朱书玉璋　G. 墨书兽骨

顺和真正具有书写涵义的字形基础。这种转化和发展是从武丁至商末的二百多年内完成的，其速度之快，变化之大，足以表明自组卜辞的字形式样距离造字伊始的“原型”状态和时间，都不会太远。

上面对商代墨迹的分析，意义不仅仅在于了解其毛笔书写的原貌，以及它与契刻甲骨文书法、象形装饰文字的关系，还将作为基本的参照标准，用以衡量商代晚期开始出现的因事受赏、作器铭功的一般金文书法。

商代的铭功金文是有别于象形装饰文字的实用性书体，主要是帝乙、帝辛时期的作品。对商人来说，这是一种新的题铭形式，各方面都没有形成规范，概括起来，主要有以下几个特点。



2－4.3 《二祀邲其卣》器、盖铭文

其一，作器尚未形成统一的文辞格式，族徽使用与否，怎样与文辞配合，也都很随意。其二，书体之风格式样颇不统一，或工整，或潦草，或修饰美化，或兼乎两种，均呈自然的使用和发展状态。其三，不论是哪一种风格式样，都有制范浇铸工艺所留下的痕迹，它们使作品与书写原貌拉开距离，但具体情况要做具体分析。其四，上述原因，造成这类作品美的复杂多样性，艺术价值的高低

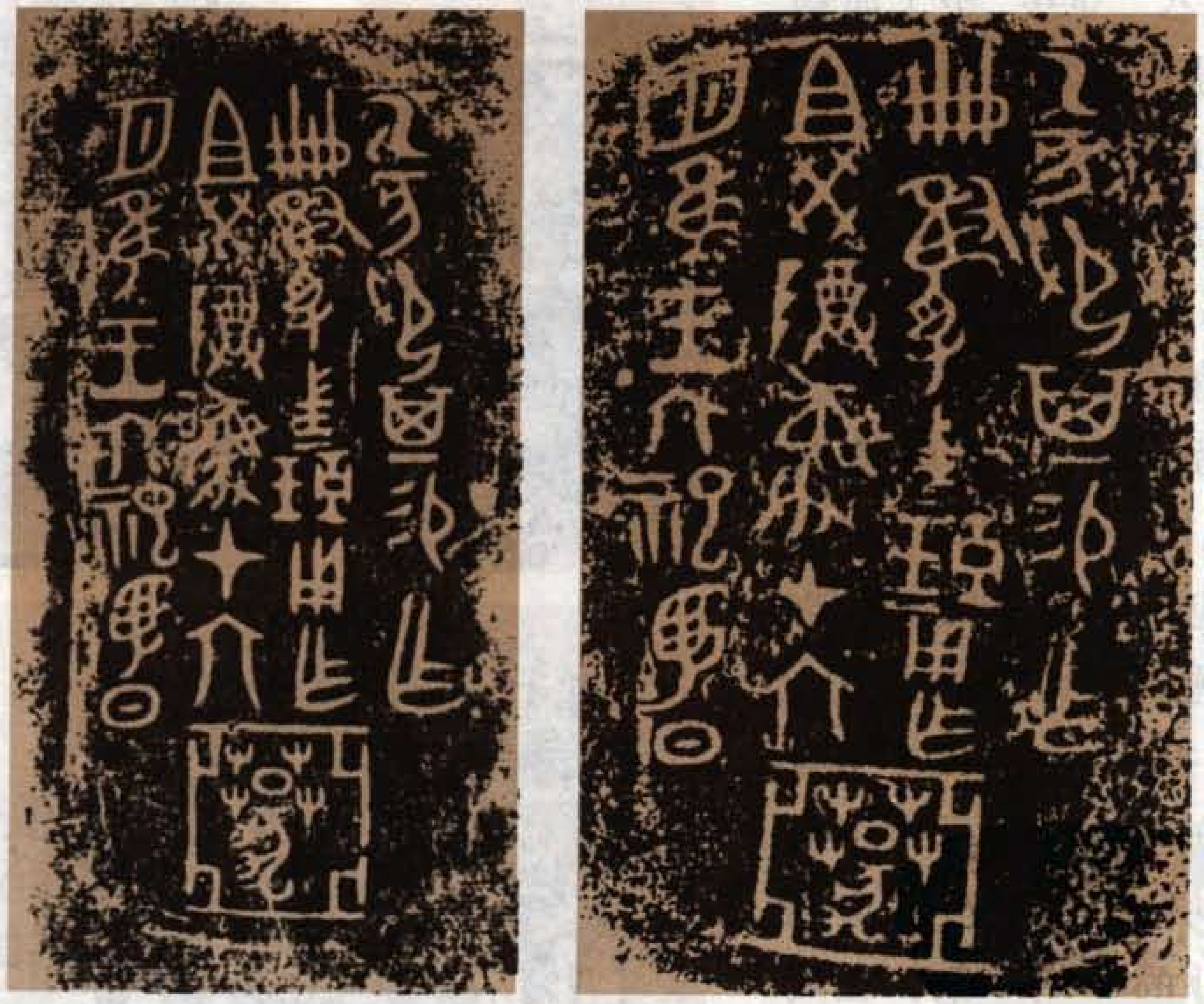
也随之而有差异。按照书写与制作的风格，我们把商代的铭功金文分三类叙述如下。

甲类，与甲骨文字形体势比较接近，线条亦颇瘦硬，如果按照契刻方式把其中的干或肥笔分别改为单线或双勾形廓，即可以看出其风格之渊源所自，如帝乙时器《小臣俞尊》《肄簋》等。与甲骨文对照，前者近乎一般的契刻式样，后者同于端谨的规范式样，书写之美都不很清晰，这不是不能，而是尚未发现其价值。

乙类，和象形装饰文字的风格比较接近，铭文之美化修饰的特点突出，有精粗之别。帝辛二年的《二祀𠨘其卣》（𠨘或释为“邲”）是“亚獏”族人“𠨘其”奉王命赐田，得五朋之贝的厚礼回赠，如此盛事值得纪念，故铸器题铭并报于父丁宗庙。铭文铸于器底，盖和器内均有族徽和父丁庙号，二者系同一手法修饰制作，风格一致，其观念、心理也应该一致。因于财物作器题铭乃世俗的思想行为，而报于宗庙、比类于象形装饰文字，明显地带有宗教的色彩，这种人鬼同在如一的文化现象，在周人的作器题铭中是看不到的（图2－4.3）。从书法的角度来看，此铭字形大小参差变化，实属先秦金文所仅见，各尽其形态的字


2－4.4　《四祀𠨘其壶》器、盖铭文

形之自然美在这里得到夸张的表现，商文化气象的博大洒脱也因此得到理想的象征形式。《四祀𠨘其壶》(图 2－4.4)与之相差两年，族徽式样依旧，而铭文的制作已近于粗糙，特点亦大都为通篇的肥厚线条所掩，或许它正可以暗示一种观念和风尚的衰退。《六祀𠨘其卣》器盖同铭，在这里，具有庄严神圣意义的族徽成为铭文的附属性押记，并且连同铭文一道，只做轻微的修饰，昔日的辉煌，开始让位于世俗实用的题铭形式。铭文风格表明，它与前二器的铭文作者是两个人，但器主人照样接受，即意味着它决不限于一般意义的风格变化，而应有其更为深刻的文化内涵(图 2－4.5)。



A　　B

2－4.5　《六祀𠨘其卣》器、盖铭文

丙类，近于书写原貌，能够传递书写美感，其风格不一，细别还可以分为两个小类。A 类书写简率，线条粗细大体匀一，极少做美化修饰，有制范时留下的轻微的修摹痕迹。图 2－4.6A 是颇受推重的《小子𠭯卣》



A

B

C

2－4.6 商代书写性金文A类

A.《小子𠫑卣》器、盖铭文 B.《荀亚𥃝角》器铭 C.《小臣邑斝》



A



B

2－4.7 商代书书写性金文B类

A.《宰椃角》 上为口内铭文，下为鋬内族徽 B.《作册般甗》

器、盖铭文，系帝乙时物。其字行间茂密，体势略为倾斜，线条坚实，富于直曲方圆的变化；盖铭为族徽和庙号，仅前者略事美化。B为《荀亚嚣角》铭文，是器主人得到王的奖赏而为父癸宗庙作器，不用族徽。其字以方笔为主，线条很少循美化的习惯做肥厚丰腴的修饰式样，略为倾斜的体势给人以书册之风格印象。C为《小臣邑斝》铭文，通篇以圆曲的线条为形质，流利生动；下端并列“亚矣”族名，式样一如铭文，已失去原始的徽识形态和光彩。氏族文化的衰落，或可于此窥其消息。B类书写较为工整，有轻度的美化修饰痕迹，其性质和式样近于西周时期的大篆正体，此当系权舆之作。图2－4.7A上为《宰椃角》铭文，线条的变化应与书写之底本式样有关；下为族徽。B为《作册般甗》铭文，线条式样既有书写的



A　　B

2－4.8　商代晚期刻石、刻玉书法

A. 刻石　B. 刻玉

痕迹，也有美化修饰的成分，以书写的美感为其主导。

商代铭功金文数量很少，艺术价值不如甲骨文，宗教与文化的意义不如象形装饰文字，但它是在实用中建立起庄重和典范之正体基本框架的开端。其后周人选择了它（尤其是丙B类），使之发扬光大，就此而言，在书法史上应有其重要的位置。

商代还有刻石、刻玉书法作品，按照风格可以分为两类。一类同于甲骨，契刻简洁率直，而受材质影响，致使二者刀痕有别，风格亦略异。其中最早者为殷墟妇好墓出土石牛、石磬刻字，用刀刚猛，斩斫入阵无可克当；相形之下，“永启”“永余”石磬刻字则显得秀美许多（图2－4.8A）。一

类近于书写性金文，风格与美感也大体一致，如"小臣妥"玉铭和"小臣雔"玉铭、"小臣系"石簋断耳刻铭(图 2－4. 8B)。这两类作品虽然没有什么特出之处，而作为全面考察商代书法的重要资料，还是必不可少的。

---

① 《荀子・成相》云："契玄王，生昭明，居于砥石迁于商，十有四世，乃有天乙是成汤。"《世本》云："契居番"，"昭明居砥石"。二者述商之渊源比较明确，大体可从。

② 金景芳《中国奴隶社会史》第 51 页，上海人民出版社，1983 年。

③ 详《史记・殷本纪》，中华书局排印本，1959 年。

④ 王国维《观堂集林・殷卜辞中所见先公先王考》，商务印书馆，1940 年。

⑤ 张光直《美术・神话与祭祀》第四章，辽宁教育出版社中译本，1988 年。

⑥ 李泽厚《美的历程》第 36、37 页，文物出版社，1981 年。

⑦ 朱狄《原始文化研究》第 472 页，三联书店，1988 年。

⑧ 同上书第 461 页。

⑨ 字形见《甲骨文编》第 869 页，中华书局，1965 年。该字旧释"无"，即"舞"，详见于省吾主编《甲骨文字诂林》第 460 页，中华书局，1996 年。此释"妍"，详裘锡圭《史墙盘铭解释》，《文物》1978 年第 3 期。

⑩ 详丛文俊《诗经"副笄六珈"古义钩沉》，《安徽大学学报》，1998 年第 3 期。

⑪ 关于商代金文中象形性、美术化倾向都比较明显的一类作品，丛文俊《象形装饰文字：涂上宗教色彩的原始书法美》有全面的论述，这里从史的角度，对其做了适当的撷取改写，不足之处、尤其是关于它们的理论问题，可详阅该文。文载《中国书法全集・商周金文卷》，荣宝斋，1993 年。

⑫ 见裘锡圭《文字学概要》图 3。

⑬ 详林沄《对早期青铜器铭文的几点看法》，《古文字研究》第 5 辑，中华书局，1981 年。

⑭ [法]列维・斯特劳斯《苦闷的热带》，转引自朱狄《原始文化研究》第 455 页，三联书店，1988 年。

⑮ 同⑦引书第 434 页。

⑯ 同上书第 443 页。

⑰ 转引自上书第 452 页。

⑱ 融恩《个性的完成》，转引自朱狄《艺术的起源》第 167 页，中国社会科学出版社，1982 年。

⑲ 传(汉)蔡邕《九势》，载《历代书法论文选》。

⑳ 传(汉)蔡邕《笔论》，载同上。按，此二篇书论均系伪托，其中《九势》之作不晚于齐梁时，《笔论》似略迟，然揆其内容及语言，最晚不过唐初。

㉑㉒ (清)刘熙载《艺概·书概》，载同上。

㉓ 干戚羽旄，上古乐舞所用。其中武舞用干戚、即盾和斧，故又名"干舞""干戚舞"；文舞用羽旄，细别之有"羽舞""旄舞"。详《周礼·春官·乐师》、《礼记·乐记》，阮刻《十三经注疏》校刊本，中华书局影印，1980 年。

㉔ (元)郑杓《衍极·造书篇》云："或曰：'三代不闻其嚣嚣也。汉魏以降，何其琐琐邪？'曰：'古昔之民，天淳未漓，动静云为，自中乎矩。夏、商以前，非无传也，略也。保氏之教，立乎《周官》，后世渐尚巧智，设官司以训敕之。去本俞远，而防之俞密，去道俞疏，而言之俞切。'"载同⑲。

㉕ 关于图腾问题，详见杨和森《图腾层次论》，云南人民出版社，1987 年。

㉖ "䶂"字自宋代以来，多释为"析子孙"三字，郭沫若以之为族徽，于省吾释为"举"，即"㒨"之初文，此从于说。详于文《释䶂》，载《考古》1979 年第 4 期。

㉗ 吴镇烽《金文人名汇编》第 284 页，中华书局，1987 年。

㉘ 近年出版的书法史专著、大型的书法史图录及鉴赏辞典，均以董作宾 1932 年所撰《甲骨文断代研究例》一文提出的五期分划为叙述依据，风格评介多附会董氏断代十项标准之一的"书体"中的概括为说，或本于郭沫若《殷契粹编考释·自序》中的简要描述立论。董氏文章载《中央研究院历史语言研究所集刊外编第一种：庆祝蔡元培先生六十五岁论文集》，商务印书馆，1933、1934 年；郭书为日本求文堂影印，1937 年。

㉙ 陈梦家《殷墟卜辞综述》第 135—139 页，中华书局，1988 年。

㉚ 同上书第 205 页。

㉛ 郭庆藩《庄子集释》卷三下《应帝王第七》疏云："夫运四肢以滞境，凿七窍以染尘，乖浑沌之至淳，顺有无之取舍，是以不终天年，中途夭折。"中华书局，1961 年。

㉜ 同㉙引书第 17 页；吴浩坤、潘悠《中国甲骨学史》第 82、83 页，上海人民出版社，1985 年。

㉝ 详杨伯峻《春秋左传注》第 1536—1538 页，中华书局，1981 年。

㉞ 详李学勤、彭裕商《殷墟甲骨分期研究》第 60—105 页，上海古籍出版社，

1996年。又，此后之分组的风格叙述凡涉及李、彭观点者，均见于本书对应之各章节，不再注出。

㉟ 林沄《无名组卜辞中父丁称谓的研究》，载《古文字研究》第十三辑，中华书局，1986年。

第三章
西　周　书　法

第一节

周文化和礼乐秩序

周人发祥于中国西部地区的邰（今陕西武功县境）。据文献记载，周人第一位可以称述的男性祖先名“弃”，他的降生曾有一段不寻常的经历。《诗经·生民》叙述姜姓名嫄的女子偶然看到天帝的大脚印，欣然而踏比之，不料身体震动而孕，至期生下一个大肉球包裹的男孩，惧而弃之，他却得到牛羊和飞鸟的庇护，惊异之余，抱回家抚养，取名曰“弃”。弃童年时候就喜欢种植，他种的庄稼菜蔬长得又大又好。成年以后，在舜、禹的部落联盟中担任农官，曰“后稷”，姓姬氏。此说表明周人最初是以农业劳动英雄的形象著称于世，而农业生产生活即成为周文化的基础。

《国语·周语》云：“及夏之衰也，弃稷不务，我先王不窋用失其官，而自窜于戎、狄之间。”不窋为后稷之子，夏太康失政废农，使子承父业的不窋在中原失去位置，只好回到故地（今甘肃庆阳），与戎、狄为

伍。后不窋孙公刘率族迁居豳地（今陕西邠县），“复修后稷之业，务耕种，行地宜”①，周道复兴，诗人美之②。到了古公亶父的时候，戎、狄屡屡侵凌，古公避之，率众越过梁山，卜居于岐山脚下，“乃贬戎、狄之俗”③，复与姜姓女子结合，迎来周道复兴的新时期④。

古公亶父的成功，在很大程度上是通过与姜姓女子的联姻，而后才逐渐形成《诗经·閟宫》“后稷之孙，实维大王，居岐之阳，实始翦商”的局面。出于切身体会，古公为小儿子王季选择了商王朝政治集团中任姓挚国之女为妻，即《诗经·大明》歌颂的“大任”、周文王之母。子秉父德，王季又为文王选择了商王朝政治集团中姒姓莘国之女为妻，即《大明》中继续赞美的“文王初载，天作之合”，“大邦有子，俔天之妹。文定厥祥，亲迎于渭。造舟为梁，不显其光”。莘女生子武王，文、武二王创造了由周人取代商王朝的辉煌局面。由此可见，联姻是争取外援，以发展壮大周人事业的重要措施之一，对周文化的成熟与丰满，也有其不可忽视的作用⑤。

从文献记载来看，商周二族一北一西同时发祥，始祖契与后稷同时在舜、禹部落联盟中任职。其后商文化如日中天，日益强盛，周人却回窜于戎、狄之间；当商人灭夏立国之时，周人还混迹于戎、狄之间，向土地求生存；在商王朝衰末之世，周人刚刚在岐山立足谋求发展。在商王的淫威下，周人举步维艰，战战兢兢，如履薄冰。《太平御览》卷八四引《帝王世纪》称周人首领王季为商王文丁所杀，《史记·周本纪》载文王被商王帝辛囚禁于羑里。又传闻文王长子伯邑考在商为人质，被帝辛杀死烹为肉羹，迫使文王尝食⑥。文王饮恨忍辱，终于事业有成。武王再接再厉，十一年而灭商⑦。

作为以农业生产生活为基础的周文化，具有强烈的务实精神和秩序感。所谓务实精神，也就是一种严谨的理性精神，理性精神的外在形式是秩序。秩序不仅体现在周而复始、节奏规律的生产生活当中，还可以体现于政治制度和结构当中，体现于社会道德及伦理规范当中，体现于观念心理乃至于整个精神世界当中。正因为如此，周人才会创造出礼

乐文化，使周文化及其艺术精神与商人有所区别。《礼记·乐记》认为：

> 礼节民心，乐和民声，政以行之，刑以防之。礼乐刑政，四达而不悖，则王道备矣。

显然，周公的制礼作乐，完全是为着政治的目的，代表了“王道”的思想内容和形式。其基本原理是：

> 乐由中出（和在心也），礼自外作（敬在貌也）。乐由中出，故静；礼自外作，故文。大乐必易，大礼必简，乐至则无怨，礼至则不争，揖让而治天下者，礼乐之谓也。

礼乐文化的功能还在于：

> 大乐与天地同和，大礼与天地同节。和，故百物不失；节，故祀天祭地。明则有礼乐，幽则有鬼神。如此，则四海之内合敬同爱矣。

最终，礼乐文化成为宇宙秩序的表征：

> 乐者，天地之和也；礼者，天地之序也。

人生存于天地之间，在思想政治之外，还有着社会的道德伦理，这就是：

> 天高地下，万物散殊，而礼制行矣。流而不息，合同而化，而乐兴焉。春作夏长，仁也；秋敛冬藏，义也。仁近于乐，义近于礼。
>
> 天尊地卑，君臣定矣；卑高已陈，贵贱位矣。
>
> 及夫礼乐之极乎天而蟠乎地，行乎阴阳而通乎鬼神，穷高极远而测深厚。乐著大始，而礼居成物。著不息者天也，著不动者地也，一动一

> 静者,天地之间也,故圣人曰礼乐云。

如此,则人与天地同流。宗白华先生说得好:“在中国文化里,从最低层的物质器皿,穿过礼乐生活,直达天地境界,是一片混然无间、灵肉不二的大和谐,大节奏。”⑧

又据《左传·昭公五年》晋侯与叔齐的对话可知,礼分内容和形式两部分,后者名“仪”,即礼节仪式。周礼的核心内容有二:“亲亲”和“尊尊”。亲亲为亲其所亲,代表社会的血缘关系;尊尊为尊其所尊,指社会的政治关系,二者构成西周王朝之严格等级秩序。周礼的形式十分复杂,《礼记·礼器》称“经礼三百,曲礼三千”,涵盖了社会生活的所有方面,繁文缛节,匪夷所思。

音乐源于天籁,得之自然节律;人也有节律,呼吸开合,七情六欲,盛衰变易,无不禀承自然;情动于中,发而为吟咏歌舞,顺乎自然,中节合律。但是,宗教需要庄严,政治需要秩序,社会需要和谐,伦理需要规范,种种需要,成为周公作乐的动机和标准。其实质,是把乐纳入政治轨道,使之具有亲敬和顺的教化功能。正如《荀子·乐论》所言:

> 故人不能不乐,乐则不能无形,形而不为道,则不能无乱。先王恶其乱也,故制雅颂之声以道之。使其声足以乐而不流,使其文足以辨而不諰(諰之讹,即息),使其曲直繁省廉肉节奏足以感动人之善心,使夫邪污之气无由得接焉,是先王立乐之方也。

荀子的见解是从《诗经》之诗、乐、歌、舞四位一体的实际功用和形式而来。《诗大序》释雅为“正”、为“政”,正者中和,政者王道政治;释颂为“美盛德之形容,以其成功告于神明者也”,形容是指庄严隆重的舞蹈,告成以歌词,借助于宗教性的仪式,行国之大礼。所谓作乐,实际上是为礼制所用各类器乐、歌词、舞蹈确立规范和等级、形式,排斥任何自然人性的抒情及审美需求。

那么,《乐记》所言“大乐必易,大礼必简”,与繁文缛节是什么关系呢?我们认为,“大礼”“大乐”指礼乐的总则纲领,或基本内容、精神;繁文缛节的内容是礼,形式是仪,是礼乐的具体应用,属于小礼小乐,其原理和《周易》中的“大象”“小象”相似。从哲学的角度看,礼乐早在开天辟地、剖分阴阳、万物化生伊始,就已经蕴含其中。自然之节律,宇宙之秩序,就是礼乐的基本精神,简易之至,同流天地。当然,周公制礼作乐的时候,所想或许不像《乐记》讲的那么复杂严密,但也不会相去太远。

这里面还有一个问题:周人为什么会如此解释礼乐文化?这要从《周易》说起。

顾名思义,《周易》是周人的作品。《史记·周本纪》记叙文王“其囚羑里,盖益《易》之八卦为六十四卦”,表明八卦之兴,还远在文王之前,但若以为是太昊伏羲氏作八卦,则难于凭信。今本《周易》成书当在商末周初,还是有可能的。

《周易》是卜筮之书,其中最基本的思想方法是“阴阳”。阴阳对立统一,相反相成,互动互藏,变化无穷。可以说,阴阳观是中国最古老、最普遍深刻、影响最为久远的哲学思想,是中国古代最基本的认识论、阐释论和方法论。

阴阳观来自周人农业生产生活的经验,与自然物理有着极为广泛的联系。按照《易·系辞上》的解释,“一阴一阳之谓道”,“形而上者谓之道,形而下者谓之器”。前者是在为阴阳的存在及其运动变化寻求终极依据,后者旨在帮助人们去认识无形的、因阴阳运动变化显现出来的法则规律。其中最有意义的,还是“形而上”之认识的背后提供支撑的思维方式。“形而上”既为无形,对它的把握只能依靠理性抽象和逻辑分析。然而,先民们并不长于此道,他们对任何事物的哲学解释,都是凭借思维的跳跃性,进行自由的联想类比。接受者则沿着阐释所提供的方向,凭借思维的跳跃性,由此及彼地去意会认知。二者的跳跃一致,中间不需要任何铺垫和论证。

跳跃是一种灵活的联想类比,“形而上”的思维与认知可以帮助人

们摆脱任何形器的拖累，在绝对的自由状态中进行阐释，阴阳则是使一切事物都能进入天地宇宙秩序的舟楫。周人信奉天人合一，《周易》的思想实质是"立天定人"和"由人复天"，其根源在于农业生产生活对自然的依赖和以自然崇拜为基础的原始宗教观念。阴阳、卦象都有简易的特征，而以简驭繁是《周易》变化无穷、能够涵盖天地万物的基本功用特征。《乐记》讲到的"大乐必易，大礼必简""乐者，天地之和也；礼者，天地之序也"，其理论与《周易》思想的一致性，是一望即知的。

在礼乐文化的秩序中，一切平凡的、看上去微不足道的东西，都具有了不同寻常的意义，其美是崇高的。现实的人生境界，通过"形而上"的体悟认知，顺利地进入宇宙的秩序之中，生生息息，化有限为无限，使瞬间成为永恒，天道、人道、艺道作为和谐的统一体，铸就了生命的辉煌。

西周的文学创作相当发达，其诗被后世奉为经典，今本《诗经》三百篇，不过是其中的一小部分。造成周诗成为一代文学高峰的原因主要有两点。其一，据《礼记·王制》"天子巡守，命大师陈诗以观民风"的记载可知，当时有采风陈诗的制度，其目的是为了政治。关于诗的功能，《诗大序》云：

> 风，风也。风以动之，教以化之。
>
> 治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以思，其民困。故正得失，动天地，感鬼神，莫近于诗。先王以是经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗。

诗分三类，即风、雅、颂。《诗大序》的解释是：

> 是以一国之事，系一人之本，谓之风。言天下之事，形四方之风，谓之雅；雅者正也，言王政之所由废兴也。政有小大，故有小雅焉，有太雅焉。颂者，美盛德之形容，以其成功告于神明者也。

其中风代表各地方诸侯国的政治得失，雅反映周天子王朝政治的兴衰，风、雅均有美刺，颂用于祭祀，只美不刺。

其二，《墨子·公孟》有“诵诗三百，弦诗三百，歌诗三百，舞诗三百”之语，表明西周是合诗、乐、歌、舞四位一体的，而限于不同场合，舞蹈的形式会有所不同。大量的文献记载表明，从天子、诸侯的军国大典，到士大夫的日常生活，都离不开诗乐歌舞，诗作为礼乐文化的一个重要组成部分，取得文学上的辉煌成就，也就在情理之中了。

根据《仪礼》和后代学者的研究，西周时期的音乐场面宏大，乐器繁多，结构讲究，歌、乐应和，与今天的交响乐仿佛。金鹗《求古录礼说·古乐节次等差考》述古乐六节：一曰金奏，堂下用钟镈鼓磬，乃乐之始；二曰升歌，堂上鼓琴瑟歌诗，阶间以拊节之，堂下钟磬应之；三曰下管，堂下以管奏《象》或《新宫》，鼗鼓柷梧节之，钟磬应之；四曰笙人，堂下奏《南陔》《白华》《华黍》，以鼗鼓柷梧节之，钟磬应之；五曰间歌，堂上歌《鱼丽》，堂下笙《由庚》，歌《南有嘉鱼》，笙《崇邱》，歌《南山有台》，笙《由仪》；六曰合乐，堂上歌诗，琴瑟与堂下乐器合奏，其诗或《雅》或《南》(即《周南》《召南》之诗)，其器八音毕奏，乐之终也。天子诸侯、卿大夫与士，用乐有所不同，系等级之差异标志。“礼不下庶人”，所以庶人无乐。

西周时期的乐器，大体上已是八音毕备。打击乐器如钟镈、鼓磬、柷梧之类，吹奏乐如笙管之类，弹拨乐如琴瑟之类。舞蹈的形式主要有三种：一为文舞，手执羽籥；二为武舞，手执干戈；三为大型歌舞剧，如《大武》⑨。西周时期的乐、舞教育，在“小学”和“大学”中连续进行，有专职的官员负责督教考核。所以，当时士以上的阶层能歌善舞、赋诗奏乐，都是经过系统训练精心培养使然。此外，还有世守其业的专职演奏、演唱者(乐工)。

《礼记·曲礼下》云：“大夫无故不彻悬，士无故不彻琴瑟。”郑注：“故，谓灾患丧病”，“悬，乐器，钟磬之属”。也就是说，只有在偶然遇到“灾患丧病”的时候，才会撤掉乐器。反之，则要经常演奏。如此浓郁的艺术氛围，标志着周人对礼乐文化的投入，其情景只有商人对原始宗教的

执著可以相媲美。尽管礼乐文化并没有完全脱出于原始宗教，而日益增长的人文精神已经把它带入一个新的境界，它将为西周书法艺术的发展作出新的规定与诠释。

第二节

“篆引”形式的发现与大篆书体的形成

过去，人们习惯于把小篆以前的古文字统名为大篆，或持广、狭二义之说，非是。许慎《说文解字》以篆为“引书”，似专指籀文大篆和小篆书体的线条特征及笔法而言，把孔壁所出战国手抄本古书书体称为“古文”，也可以作为证明。考察书体之名实，如果不具有“篆引”的特征，是不宜称之为“篆”的。

给已有的书体命名，始自汉代。《说文解字》释篆为“引书”，是许慎根据《史籀篇》大篆、秦始皇用来统一六国文字的新体小篆，辨识二者间存在的共同特征，来加以解说的。它代表了汉代学者的看法，并非在二体初成之际，就已经有了各自的名称。

裘锡圭先生释篆，疑其当读为“瑑”，本《汉书·董仲舒传》颜注“雕刻为文”之义，认为隶书不登大雅之堂，篆文可以铭刻金石，所以才有“瑑”之命名[10]。按，《周礼·巾车》“孤乘夏篆”郑注“五采画毂约也”，《考工记·凫氏》云“钟带谓之篆”，二说同以篆有图案花纹之义。又，《考工记·玉人》“瑑圭璋八寸”，郑注：“瑑，文饰也。”是瑑、篆义同，然瑑当为本字，篆乃假借。瑑是雕刻图案花纹，也可以泛指描画制作的图案花纹；篆字从竹，应该是从“箸于竹帛谓之书”的意思而来，是具有图案花纹特征的大、小篆书体名称的专用字，上引文献所用之“篆”，应系汉代传抄时改作，秦以前无其字。又，启功先生据《说文解字》，称引为“划线”“划

道”,颇有启发意义⑪。我们合篆、引二字,以“篆引”为专用名词,用来衡量古文字象形符号系统之内各种书体的式样特征、风格美感、彼此间的关联及发展变化等。其中篆代表大小篆书体线条的等粗、排列组合中的等距等曲等长、式样的转曲摆动之类似图案花纹的特征,引代表书写的转引笔法。大篆书体是汉字脱略古形之后第一个发展阶段的规范式样,也是“篆引”的前期形态,它的形成,在商末周初的金文书法中即已露出端倪。

首先,我们要肯定商末周初金文书法的连续性,彼此面目的近似已经证实这一点。那么,在文化底蕴颇不相同的前提下,周人会不加分辨选择,全盘接受过来吗?当然不会。即使周人还没有形成自觉的书法审美意识,而骨子里所存在的异质,也会决定其亲疏去取。有时,对一种形式的美恶,并没有多少理性的辨识,往往是带有文化印记的直觉或天性使人们做出决定。所以,周人只对商代铭功金文丙B类情有独钟,对其他风格类型则任其自然延续和淘汰,使西周早期金文书法风格的多姿多彩成为一段光灿的短暂过渡。这种自然而然的选择或许可以称之为一种文化的规定性,就像商代甲骨文有将近三分之二的字被周人废弃一样,周文化中没有那些事物概念,也就不再需要它们。

其次,商金文丙B类自身的式样,为周人提供了可以选择塑造的基础。礼乐文化需要文饰,但文饰不是目的,它只为秩序服务;周人务实,富于理性精神,美化者不敷实用,潦草者又失之典雅。于是,如《宰椃角》《作册般甗》之淡淡的修饰、又不掩翳实用的书写之美的风格,即为周人所接受。

再次,轻度的修饰为字形提供了两个极有意义的因素。一是孕化规范与正体意识,即经过修饰之后的字形大都结体匀整,式样和谐,给人以端庄典雅的优美感受。一旦这种感受在心理上凝固下来,就会被认知、被发现,从而引发自觉的追求。这对于书体演进来说,是至关重要的。二是可以孕化出一种体现规范意义的成熟笔法,从西周早期开始,逐渐明晰、连续发展的粗细匀一的线条式样,即可证明我们的观点。

第四，经过甲骨文的契刻与简化，象形蜕变已初步完成，书写开始具备独立的审美意义。但是，甲骨文的直线并没有消除那些出自“原型”的曲线，它们还不同程度地保留在日常书写当中。从仿形曲线的式样来看，它们天然地具有“篆引”的一些因素，只是很容易被随意的书写所掩饰，尚有待于发现和提炼。西周初年，国事多艰，不暇于文字规范。但这种情形并没有持续多久，周人很快就从字形的修饰上找到了与自身文化品格息息相通的东西。于是，可以净化的“曲线美”被发现，书体式样作为一种既定文化的象征符号之功用也被感知，人们开始自觉地探索和发掘，“篆引”秩序就在这一变化中逐步地建立起来。

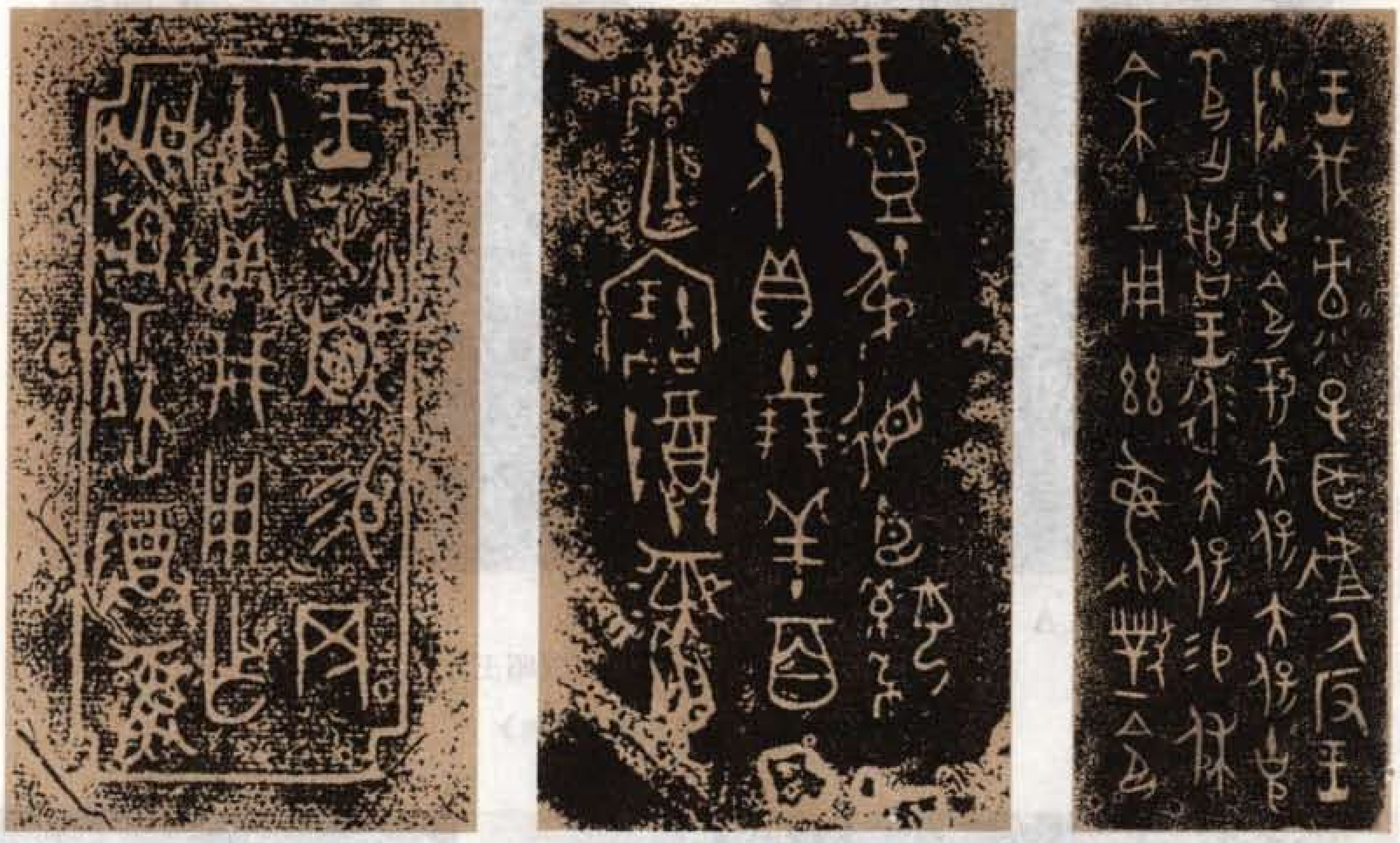
需要指出的是，在西周早期的金文书法作品中，还有两个非主流现象。一是线条作首尾尖细或头粗尾细状，意味着两种笔法共存的书写感较强的式样，它们与粗细匀一的线条并行，但前者只见于早期，后者则延续到中期。二是分布颇有规律的肥笔，属于象形装饰文字的孑遗，在周人可以视为模仿，在商遗民则可以视为旧有观念习俗的延续，西周中期以后才逐渐消逝。上述现象的存在，更加清楚地证明，“篆引”秩序的建立完全是出于文化的选择与历史的必然。

“篆引”大约经历三个发展阶段，其考察标准是字形的图案化程度和线条式样。

第一阶段是“篆引”的发现。

西周早期，金文制作还有较浓的商人作风，能体现作品之间个性差异者，主要在于书写底本的风格和修饰手法及程度这两方面。当“篆引”开始凸现于修饰之后，周人很快就捕捉到这种文饰美所渗透出来的文化信息，便积极地投入其中，推动它向前发展。图3-2.1是作于成王时期的三件器铭，其中A为《刚劫卣》，字形端严方正，线条坚实有如铁画，虽万钧而不能屈。假如其线条作首尾尖细或头粗尾细的书写式样，或字形修短肥瘦变化参差，也不会给人以这类审美印象。由此可见，修饰可以使作品产生书写力有未能的异样之美，而又不致于像象形装饰文字那样破坏书写的美感。B为《叔德簋》，铭文精心修饰一过，结体匀美，线条圆瘦如

同游丝铁线，只凭书写是无论如何也达不到这一境界的。其中有少数肥笔古形，但谐不伤雅，反而更能烘托出作品之清新意态。C 为《大保簋》，结体不工，线条锐末，比较近于书写之原貌，美感则大异于前二器铭。



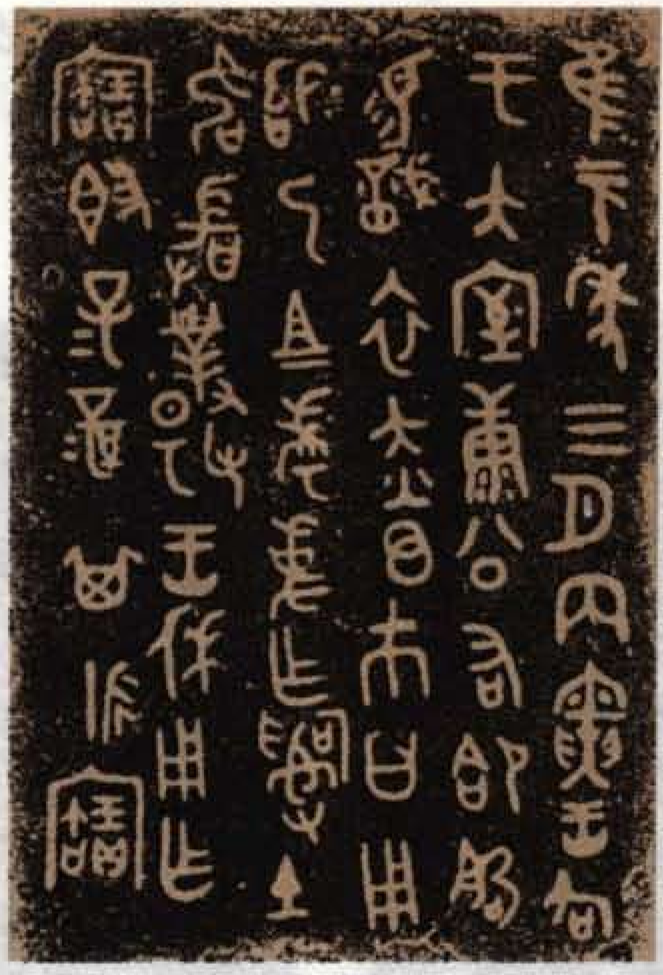
A B C

3－2. 1 西周早期金文(成王)

A.《刚劫卣》 B.《叔德簋》 C.《大保簋》

第二阶段是“篆引”的推衍。

一种风尚的兴起，往往是先从局部孕化，随后逐渐推衍蔓延，最终影响到整体。其中有文字形体、书法艺术发展的自身规律，也有来自外部的各种助力，如何把握每一个变化的环节，对“篆引”乃至于书法史研究，都将是十分重要的。图 3－2. 2 选录西周早期昭王之世两件作品，A 为《部智簋》铭文，结体不工，时出反文，但线条圆曲，不留锋芒，虽然未能做到粗细匀净如一，而引笔画线之意已昭然若揭。这件作品可以代表“篆引”的推衍，《作册睘尊》《令鼎》等可以归入此类。B 为《召卣》盖铭，结体颇工，线条精劲，粗细大体匀一，表明书写者已经具备较高水平的用笔能力，否则，依靠修饰的线条是不会有此力度的。他如《召尊》《御正



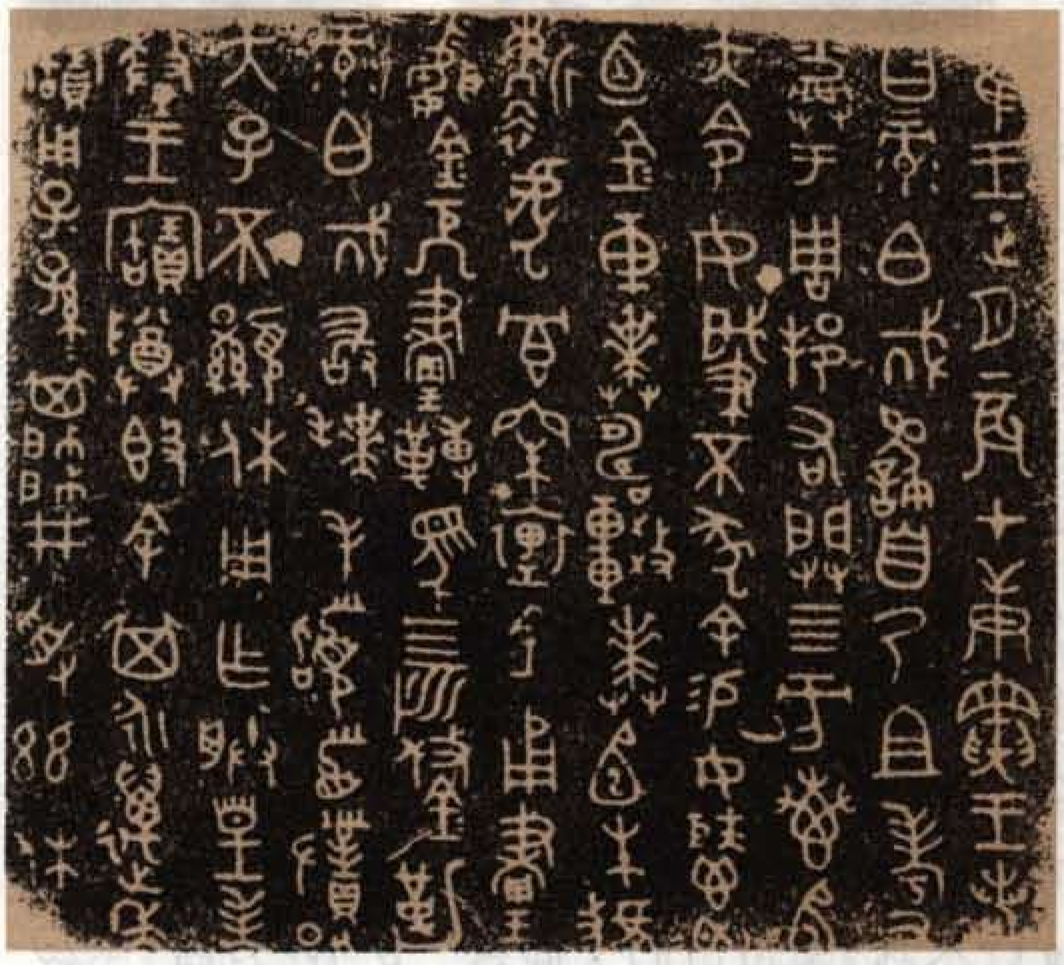
A



B

3－2.2　西周早期金文(昭王)

A.《部咎簋》　B.《召卣》



A



B

3－2.3　西周中期金文(穆王、恭王)

A.《录伯刻簋》　B.《墙盘》

卫簋》等属于此类。

第三阶段是“篆引”的成熟。

成熟具有双重涵义：一是经过推衍、提纯，使式样基本定型；二是在较大的区域之内，形成统一的规范和风尚。

西周早期，是“篆引”的发现与发展阶段，作品的数量也在逐步增加，但不具备明显的优势。西周中期以后，“篆引”迅速地成为主流风尚，精品杰作不断地涌现，标志着大篆书体开始走向成熟。图 3－2. 3A《录伯㦰簋》为穆王之世“篆引”成熟的代表作，其字形的图案化程度已经很高，线条屈曲转引极有法度，并且从容恬淡，表明其笔法亦趋于成熟，内涵开始变得丰富起来。B 为《墙盘》，系恭王时物。与《录伯㦰簋》相比，本铭所见书写的美感要更强烈一些，也就更为生动一些。与穆、恭二世的其他作品相比，此二铭会给人以“篆引”之先驱、如同鹤立鸡群的印象。这不仅仅是由于此二铭的作者技压群芳，也是他们堪为先知，具有领导潮流的地位作用。此后，古形肥笔之类完全消逝，大篆书体朝着精美的方面持续发展。

第三节

大篆书体的典范美

要想了解大篆书体的美感，就必须先搞清楚，它那精美匀一的线条是书写的原貌，还是有修饰的再加工成分？这个问题应该从两方面来回答。

上一节曾谈到西周早、中期的金文书法中有首尾尖细和头粗尾细两种手写体式样共存。前者初见于商代墨迹，西周则见于《大保簋》一类早期作品，其后再无发现，表明它消逝得比较早，而以其乏善可陈，故着

墨不多。后者却不同，它不仅同见于商代墨迹，而且西周早、中期金文中有之，墨迹似之，春秋战国时期的晋、楚墨迹及传世古文亦多类之，应该视其为一种传承稳定、便捷实用的成熟笔法所致。既然其无法满足“篆引”秩序的基本需求，也就不可能被普遍地用以做金文大篆的字形底本。图 3－3.1A《作册魏卣》，字势下斜，用笔迅疾，有明显的书册风格。B 为商遗民作器《启尊》，字势倾斜，多反文，起笔重按，行笔犀利，末尾押署族徽，与同时所作的《启卣》风格迥异，而后者以“篆引”为形质。C 为《羽篮》，字势瘦拔，用笔节奏分明，风格一如墨迹。从艺术的角度看，这三件器铭各有千秋，美感质量也许并不比那些优秀的大篆作品稍逊。其书写式样的保留和制范浇铸之后仍能传其神韵的情形表明，当时的金文工艺完全有能力维持任何一种书写风格和水平，它们不作“篆引”，是底本如此，与修饰无关。进而可以确认，所有的大篆作品及其线条式样，都是书写的原貌，即使有些误差，也是微乎其微的。



A　　B　　C

3－3.1　西周早中期书写性金文

A.《作册魏卣》　B.《启尊》　C.《羽篮》

另一方面，“篆引”的产生，是在规范书写的基础上，再加以美化修饰的结果，没有美化修饰，也就无所谓“篆引”。一种风气的出现，其中并不都是健康、有益的东西，例如修饰做作，是颇有碍于书写美感的。但是，修饰做作逐渐变成诱导笔法的积极因素，使人们从模仿到自由书写，从随意到规范，促成了“篆引”的健康发展。其道理正如陈槱在《负暄野录·篆法总论》中所言：

> 小篆，自李斯之后，惟阳冰独擅其妙，尝见真迹，其字画起止处，皆微露锋锷。
>
> 山谷云：“摹篆当随其喎斜、肥瘦与槎牙处皆镌乃妙，若取令平正，肥瘦相似，俾令一概，则蚯蚓笔法也。”山谷此语，直自深识篆法妙处，至于槎牙，肥瘦，惟用尖笔，故不能使之必均。但世俗若见此事，必大哂嫌，故善书者往往不得已而徇之耳。

其中有两点颇堪玩味。一是尖笔作篆，槎牙、肥瘦在所不免，但在刻石过程中，都被修改划一了。二是如果保留槎牙、肥瘦的书写状态，就会遭到世俗的“哂嫌”，书家无奈，也只好随俗以蚯蚓笔法作篆。书法史上所谓“玉箸”“铁线”篆法，无不因于此二者，而束毫、烧毫、秃笔、捻管转笔之类，即应运而生。以此推想“篆引”初成之时，或许也有书写者模仿工匠制范修饰所致式样的经历，系趋附时尚之心理使然。否则，从日常手写体转化而为“篆引”秩序的起因，也就无法解释了。

大篆书体的形成，是由于书写风气和方法发生了变化，这主要与审美相关，而美又是书体规范的基础。

大篆作为新兴的规范化正体，标志着文字形体已经由实际上的象形，转化为概念上的象形。其字形的图案化式样表明，线条已经不再为仿形服务，更多的是把注意力转向如何使字形及自身美观的方面，残存的并且大都已经走样的象形痕迹，在新的“篆引”秩序中，已成为一种记忆的点缀。大篆的线条尚处于图案化的初级阶段，我们称之为“准仿形

线条”，以便和象形文字的“仿形线条”、虫书的“准仿形美化线条”、小篆的“图案化仿形线条”相区别。

大篆书体的形成，是周人在美的推动下，对经过契刻简化改造之后，尚处于自然发展状态的文字形体所进行的系统整理与规范，宣王时期所作的大篆字书《史籀篇》，可以视为它的总结。同时，新书体的形成，也会引发相关问题的产生。前面讲过，西周早中期以后，有一种头粗尾细的手写体线条与“篆引”线条并行，后者既为规范正体，就可以把前者视为通俗实用的草体。但是，原有的草体并不能完全满足于实用，人们在简率心理的驱使下，又对刚刚成熟的“篆引”线条进行了简化改造，使之成为草体的第二种式样。图 3－3.2 为西周晚期金文中简化“篆引”的代表作品。其中 A 为《大师虘簋》，作于夷王时。该器器盖同铭，盖铭庄重典丽，秩序井然；器铭则字势倾斜，书写简率。二铭同出于一人手笔，而差别若此，后者显然是不经意之作。这似乎可以告诉我们，一种新的笔法即将在这种简率的书写中诞生。B 为名器《散盘》，系厉王时物。此铭



A　　B

3－3.2　西周金文简化“篆引”

A.《大师虘簋》　B.《散盘》

较前者字势尤为倾斜随意，结体不工，书写多简便率直之笔。这种简化的"篆引"直接影响到作品的艺术风格，给人以新的审美享受，但更重要的是它被秦国继承下来，最终导致战国秦文字隶变的发生。

从书体特征来看，大篆的图案化为其字形带来三种紧密联系而又各具特色的美感，三者混合如一，令人遐想不尽。其一，残存的和已经走样的象形痕迹，有着双重的意义。一方面它们可以唤起联想，把美推向自然，还其最初的"博采众美"的大朴境界；另一方面，其式样的模糊性可以直接造成似是而非、如幻非幻、挥之不去、索之皆无的迷濛感受，其美介于形象与抽象之间，徘徊游移，或显或晦。至于所得如何，则要视鉴赏者的具体情况而定。其二，在饰笔、讹形、图案化改造等种种原因的推动下，大篆中的抽象部分日益膨胀，形同符号。但是，由于它们与前者式样上的协调一致，往往会产生互相干扰、彼此包容的效果。实际上，鉴于传统观念、心理的影响，以及审美过程中思维跳跃与移情联想的信号较强，抽象部分很难独立，这就造成了与真实颇有误差的字形分析和审美假象。以上两种美感特征与甲骨文颇多相通之点，仅程度和表现形式有所不同。其三，线条净化匀一，起止无迹，看似单纯，实则以其多变的转曲弥补了可能存在的不足。按照曲线美的原理，"篆引"线条随着笔势的不断变化移动，而产生充溢涌动的勃勃生机，导引着人的视线，去体味力与气运行不息的节律，笔顺再使之有序地衔接起来，形成一个字形的大节律，圆融变化，浑然无间。每一个字形，都是一个自给自足、近于封闭状态的审美个体，字形结构的差异，即意味着审美个体的变化，合而成篇，则构成千变万化。使之化简，不过是直曲方圆、阴阳刚柔，由简易归于至道，也就拥有了整个宇宙。当然，这要依靠"形而上"的思维方式，进入到礼乐文化的秩序当中才能获得。宗白华先生认为：

中国哲学就是"生命本身"体悟"道"的节奏。"道"具象于生活、礼乐制度。"道"尤表象于"艺"。灿烂的"艺"赋予"道"以形象和生命，"道"

给予“艺”以深度和灵魂。⑫

这个观点将有助于我们理解大篆书体的美。

在周人的历史、文化中，我们可以抽绎出两个影响艺术的因素。一是在周人的社会里，人们最熟悉、最有感情的是农业生产生活，与口食生命攸关的社会实践铸就了周人性格：现实厚重、圆曲深沉；二是周人曲折艰难的创业历程和长期受到的压抑，构成了内心的自卑与表面的文饰。性格上的特点将天然地阻碍周人去发现并欣赏简捷明快、放纵不羁的艺术风格，内心的自卑与表面的文饰则促使他们向字形的美化修饰方面靠拢，“篆引”的楷模意义使文字的实用性、书法美的典范性有机地合成一个整体，周人在表达自己的艺术见解和创造精神方面找到了支点。如果说，一种艺术形式可以作为一种既定文化之象征符号的话，那么我们将看到下面的契合呼应：

A { 农业生产生活之周而复始的秩序感
  “篆引”规范

B { 礼乐文化之繁缛的文饰
  大篆字形的图案化

C { 大乐必易，大礼必简
  线条匀一

D { 礼乐征伐自天子出
  作品风格的趋同

在文字为“经艺之本，王政之始”的时代⑬，书法还不能独立成为艺术，它附着于文字而行，具有教化功能，其式样风格和美感带有清楚的文化印记，是十分自然的。

大篆的典范美不仅表现在书体自身的楷模价值上，而且对文字使用的社会心理、书体分工以及它们所代表的文化和美学的意义等方面，

也都有着深刻而久远的影响。也正是由于这种影响，大篆的典范美才会更加鲜明突出。

大篆的历史地位，是依靠两条重要的传承线索而确立起来的。其一，周、秦、汉文字一脉相承，《史籀篇》是基本的保证。这条线索还有两个分支：一是大、小篆的衔接及其正体地位的巩固；二是以《散盘》为代表的对"篆引"进行的书写性简化，导致了秦文隶变，汉代隶书的正体化，实质上是一种变换式样之新的典范美的确立，骨子里的秩序感和"篆引"并无二致。其二，孔子崇尚西周礼乐文化，对其多有阐发，提倡"游于艺"，身体力行地实践之。孔子思想被汉人全盘接受，礼乐文化精神也因此得以延续，在思想、观念、心理和审美上，左右着人们对典范美的理解和尊崇，进而形成传统，影响中国古代书法理论长达两千年之久。

第四节

王者之雅与四方之风

迄今所见西周金文，以天子治下、体现宗周风范者为大宗；诸侯国作器有铭者较少，属于早、中期者为数尤少，很难构成清楚的发展序列，但要想从中窥知它们与王室作器的风格异同，还是有可能的。王室作器，我们将按照西周早、中、晚三期顺序评介，各诸侯国作器则集中叙述。

1. 西周早期金文书法（包括武、成、康、昭四个王世）

西周最早的金文书法作品有两件，均为武王时物，如图 3-4.1。其中 A 为《利簋》，作于武王克商之年。以其时间之早，故可据以推想周人立国之前的书法，大体上是在模仿商人风格，而内在气质的卑弱及线条



A



B

3－4.1 西周早期金文(武王)

A.《利簋》 B.《天亡簋》



A



B

3－4.2 西周早期金文(成王)

A.《禽簋》 B.《何尊》

之柔韧圆曲，则已经暗示出未来的发展道路。B 为《天亡簋》，内容为武王克商后于嵩山封禅并告祭文王，“天亡”助祭，获赏作器。此铭字势微斜，线条圆曲相当明显，应该是最近于周人本色的代表作。金文书法以其年代久远，大都锈蚀残泐，形成所谓“金石气”，其实质是自然再造的残缺美和古朴美。对它的赏悦，主要来自后人的审美移情，而它却不代表作品的真实。青铜器出土之后，都要做科学的除锈复原。如果锈蚀很轻，除锈之后可以得到字口如新的拓本，否则拓本斑驳苍郁，别具一番情境。如果锈蚀严重，除锈以后或使字画增肥，或者变瘦，局部严重残泐则可以造成大量的断画现象，肥瘦残断都可以直接改变作品的风格。所以，我们把这类因锈蚀残泐而掩饰书写原貌的金文，称之为“二次完成品”。《天亡簋》铭文就属于二次完成品，其线条的粗细变化、时断时续、缺损漫漶，给人以古朴生动的美感。但是，《天亡簋》铭文也因此使其书写美受到损害，这只要和《利簋》比较一下即知。

成王时期的有铭青铜器出土较多，风格不一，呈一铭一个面目的自然发展状态。其中艺术价值较高、能反映“篆引”进程者如《刚劫卣》《叔德簋》(见图 3-2.1)，第二节已经谈到。有商人影响、又不失为佳作者如《禽簋》，字势挺拔而萧散，用笔圆熟洗练，从容如有长者之风。《何尊》字形参差错落，线条肥瘦变化显著，用笔沉郁劲健，堪称金文中的上品(图 3-4.2)。

康王以后，金文作品发现日多，“篆引”的发展倾向开始明朗，字形大小趋于均等，行列清楚，秩序感已经呼之欲出了。康王之世的金文代表作品如《庚嬴卣》，少数字还保留肥笔，其余则整肃匀美，用笔平实凝重，线条带有轻度的修饰痕迹，这对研究“篆引”原委及美感的性质特征，都是很有意义的。另一名器为《大盂鼎》，此铭一经问世，立即受到艺林的推重，多以其为西周金文中“殷派”的代表，为中国书法“方笔之祖”，云云。其实，人们对它的认识是很肤浅或片面的。此铭有手写体风格，例如横画的头粗尾细及所有线条的出锋式样；再则是此铭不仅保留了一些肥笔，而且大都有修饰痕迹，用笔意势亦多为其所掩。确切地说，

此铭在表面上，以沿袭模仿商人风格为主，而圆转处的款曲柔弱，却为商金文所无，气度风貌尤其逊谢。此铭虽系巨制，而艺术水准尚在《庚赢卣》之下(图 3-4.3)。



A



B

3-4.3 西周早期金文(康王)

A.《庚赢卣》 B.《大盂鼎》

昭王时期，带有“篆引”特征的作品所占比例明显上升，如果加上目前尚不知其王世而大体与此时风格相近的一些作品，发展的趋势会更加清楚。昭王时期的金文佳作比较多，其中殷遗民作器如《令簋》《作册令方彝》《作册令方尊》《𢦏驭簋》等，都能以卓荦的风姿、银钩铁画般的线条而著称；《令鼎》则精神内敛，笔多转曲，外柔而内刚(图 3-4.4)。此外，如《鄫䀌簋》《召卣》(见图 3-2.2)等已在第二节介绍，此不赘言。

2. 西周中期金文书法(包括穆、恭、懿、孝四个王世)

进入穆王之世，“篆引”发展成为主流，线条式样及笔法渐趋规范成熟，作品个性也渐被纳入规范之中。代表商周金文过渡状态的作品急剧



A　B　C

3－4.4　西周早期金文(昭王)

A.《作册令方尊》　B.《令鼎》　C.《㺇驭簋》



A　B

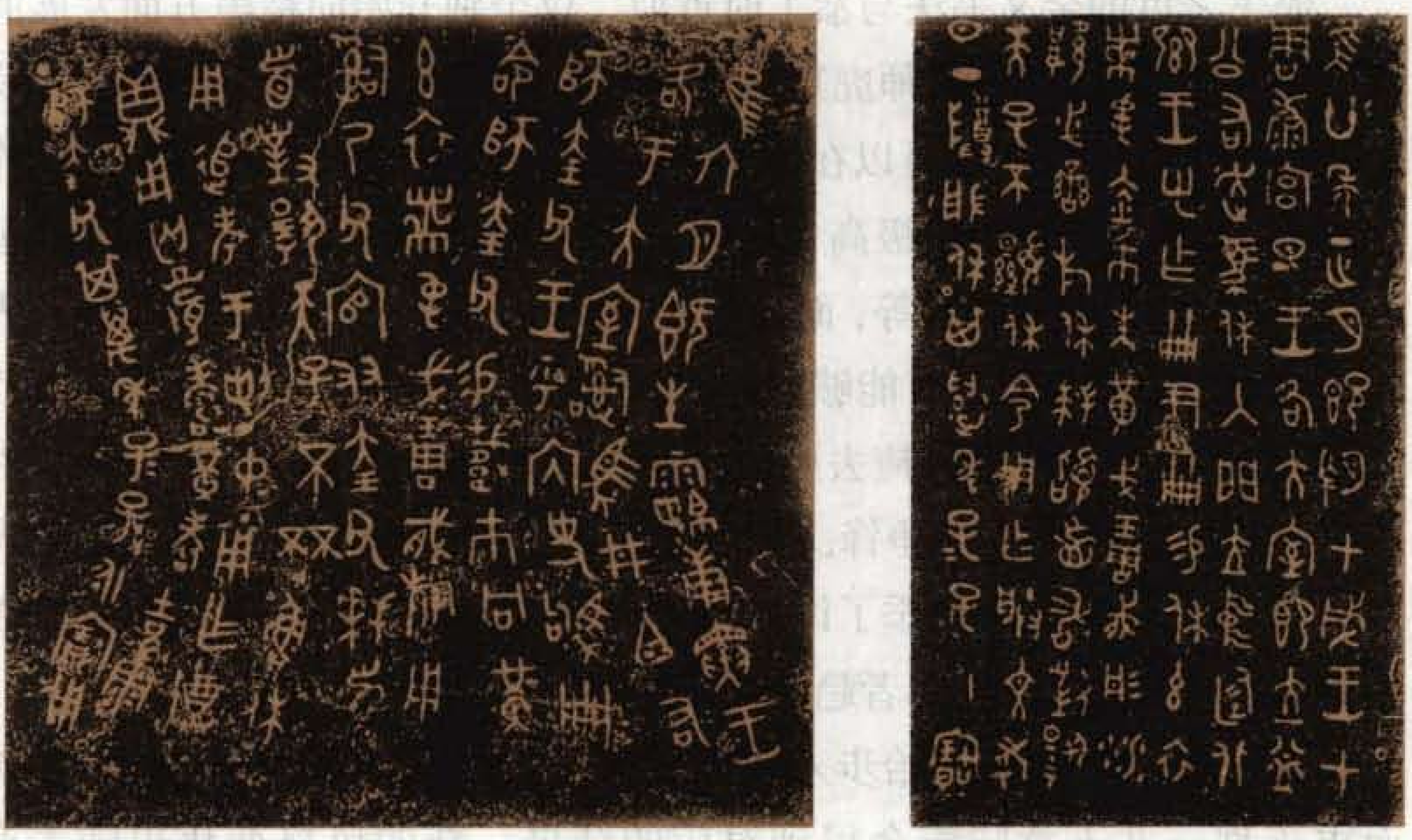
3－4.5　西周中期金文(穆王)

A.《遹簋》　B.《𢦚方鼎》二

减少，预示着以“篆引”秩序为一统的时期行将到来。图 3－4. 5A《遹簋》，铭中保留少数肥笔，但都变为圆钝，早期的棱角锋芒已不复可见；其余字形均用匀一的线条书写，很少出锋。至此，曲线美已成为作品的基调，结体的排叠，用笔的中含内敛，也都具有了楷模意义。《遹簋》风格，可以代表当时金文书法的普遍现象。B 为《（⿰丿戈）方鼎》二，结体紧密，线条肥厚，朴拙中充溢着灵秀，均可以证明周人对“篆引”已经有了较好的体味和把握。另一名器《录伯（⿰丿戈）簋》(见图 3－2. 3)于第二节曾作揭示。他如《静簋》《县改簋》、《（⿰丿戈）簋》二器铭、《廿七年卫簋》《繁卣》等，亦皆领一时风骚。

恭王时期，“篆引”成为金文书法的惟一式样，某些旧式的肥笔已被改造成装饰性的圆点，其他偶有存留，也几如凤毛麟角。在这整齐划一的新秩序当中，佳作触目皆是，品味之余，又很容易把它们忘记。这表明，大篆书法也像礼乐文化一样，它只要求整体，而忽视个性，典范美最初的意义也是如此。进而还可以确认，中国书法审美的自觉最先发生在西周大篆正体上面，就是因为它与政治、伦理密切呼应，体现着统一意志，以及由此产生的社会向心力。所以，大篆的楷模，是天下共同的楷模，是王者之风，化及天下的楷模。

恭王时期的名作《墙盘》(见图 3－2. 3)，是足以和《散盘》《虢季子白盘》鼎足而立的精品，堪称侪辈中之翘楚。其他如《师酉簋》的流媚摇曳、《卫盉》的敦厚朴茂、《师遽簋》的意态横生、《五祀卫鼎》的绵中裹铁、《九年卫鼎》的恢宏大度、《乖伯簋》的笔短趣长、《永盂》的丰腴、《师訊鼎》的瘦健、《史懋壶》的端重、《豆闭簋》的工拙变化，都能令人寓目遣怀。此外，还有两件颇为突出的作品，如图 3－4. 6 所示。A 为《师奎父鼎》，铭文中“王”“父”二字为我们留下“篆引”改造古形肥笔的最后形迹，表明书法审美观念更新的最后完成。B 为《休盘》，是大篆书法中典型的“端庄杂流丽，刚健含婀娜”风格类型的代表作品，属于恪守“篆引”秩序而又能避免程式化、循规蹈矩而能生动的佳作。当然，要做到这一点，必须善于用笔，必须善于在雷同中发现变化的潜力和意义。



A　　　　B

3－4.6　西周中期金文(恭王)

A.《师奎父鼎》　B.《休盘》



A　　　　B　　　　C

3－4.7　西周中期金文(懿王)

A.《曶鼎》　B.《五年师旋簋》　C.《免簠》

懿王之世的金文书法与恭王时近似，仅个别开始向精美方面发展的作品为其所无。佳作如《师虎簋》《即簋》《吴方彝》《免尊》《免簋》《三年瘐壶》《扬簋》《段簋》，都可以在恭王时找到踪迹。也有几件颇具个性的作品。《曶鼎》铭文史料价值极高，书法也有些特异，如伟岸的字形、从容的笔意、带有早期风格的修饰等，而由于残泐严重，又为其增添了几分金石古气。如果说西周金文还有能够以和静而致高远的作品，那么此当为其代表。《卯簋》是一件为锈蚀掩去原貌的佳作，其字朴厚沉静，雍容和穆，淡然有出尘之意，堪与《曶鼎》争锋。推想即使有书写之原貌，亦当愧谢，造物者之巧，为这二次完成品增添了许多光彩。《免簠》和《五年师旋簋》器铭均以精能见长，但前者近古，后者趋新，美感亦有别异(图 3－4. 7)。

懿、孝时期，大篆开始步入颠峰状态，精美与趋同是普遍的倾向，然而求善划一并不意味着会得到对应的结果，新的风格变化也随着产生。站在文字学的立场上，“篆引”秩序是实现规范正体所不可少的过程；站在书法艺术的立场上，统一的秩序是在否定自然的个性，而个性又是艺术发展最具活力的因素，很难抹煞，总要自觉不自觉地有所表现。此种情景，正是懿、孝时期金文书法的基本状态。例如，《五年师旋簋》是精美类的代表作，其后有相当多的趋同作品，但大都被人们淡忘了，倒是一些脱俗、甚至是拙陋的作品，至今仍给人以清新的感觉，《瘐钟》三即是如此(图 3－4. 8A)。《四年瘐盨》体势平正，用笔不激不厉、静谧闲适，技艺高超而以平常心出之，人们所追求的“大巧若拙，明道若昧”的境界，此或可以当之。《瘐簋》结体排叠精严紧密，线条力度极强，可抵万钧之弩。但是，最有价值的是它的风格，影响到《虢季子白盘》，而后者又是秦金文书法的渊源(图 3－4. 8BC)。此外，佳作尚有《元年师旋簋》《三年师克簋》《六年琱生簋》《十三年瘐壶》《无㠱簋》《大克鼎》《克盨》《小克鼎》《番生鬲》《伯晨鼎》等。

3. 西周晚期金文书法(包括夷、厉、共和、宣、幽五个王世)

夷、厉、共和时期的作品略少，风格亦颇相近，故合并述之。夷王时



A　　B　　C

3－4.8　西周中期金文(孝王)

A.《疾钟》三　B.《四年疾盨》　C.《疾簋》



A　　B

3－4.9　西周晚期金文(夷、厉、共和)

A.《十二年大簋》(夷王)　B.《史颂匜》(共和)

器《大师虘簋》(见图 3－3.2)颇具特色，盖器同铭而工拙异趣，大体已如前述，不赘。《十二年大簋》是精美类的翘楚，其圆转的形质，一直影响到春秋早期某些诸侯国作品，表明这是一条具有普遍意义的传承线索(图 3－4.9A)。此后如《梁其簋》《㝬簋》《此鼎》《史颂鼎》《虢叔旅钟》《史颂簋》等，虽皆登能妙，然大体循此变化。惟《多友鼎》略见古朴厚重，有所别异。厉王时还有两件名作，一为《散盘》(见图 3－3.2)，一为《趞鼎》。后者铭文之书法美，并无惊人之处，而其中述及“史留”，据考即《史籀篇》大篆字书的作者。如以后代的标准衡量，史留当为中国书法史上事迹可考的第一位书家。《史颂匜》作于共和时，其字精美绝伦，是体现“篆引”秩序的杰作，也是大篆书体之典范美的楷模(图 3－4.9B)。

宣、幽时期，仍持续着精美这一主题。

厉王无道，引起国人暴动，被逐于彘，由周、召二公执政，史称“共



A　　B

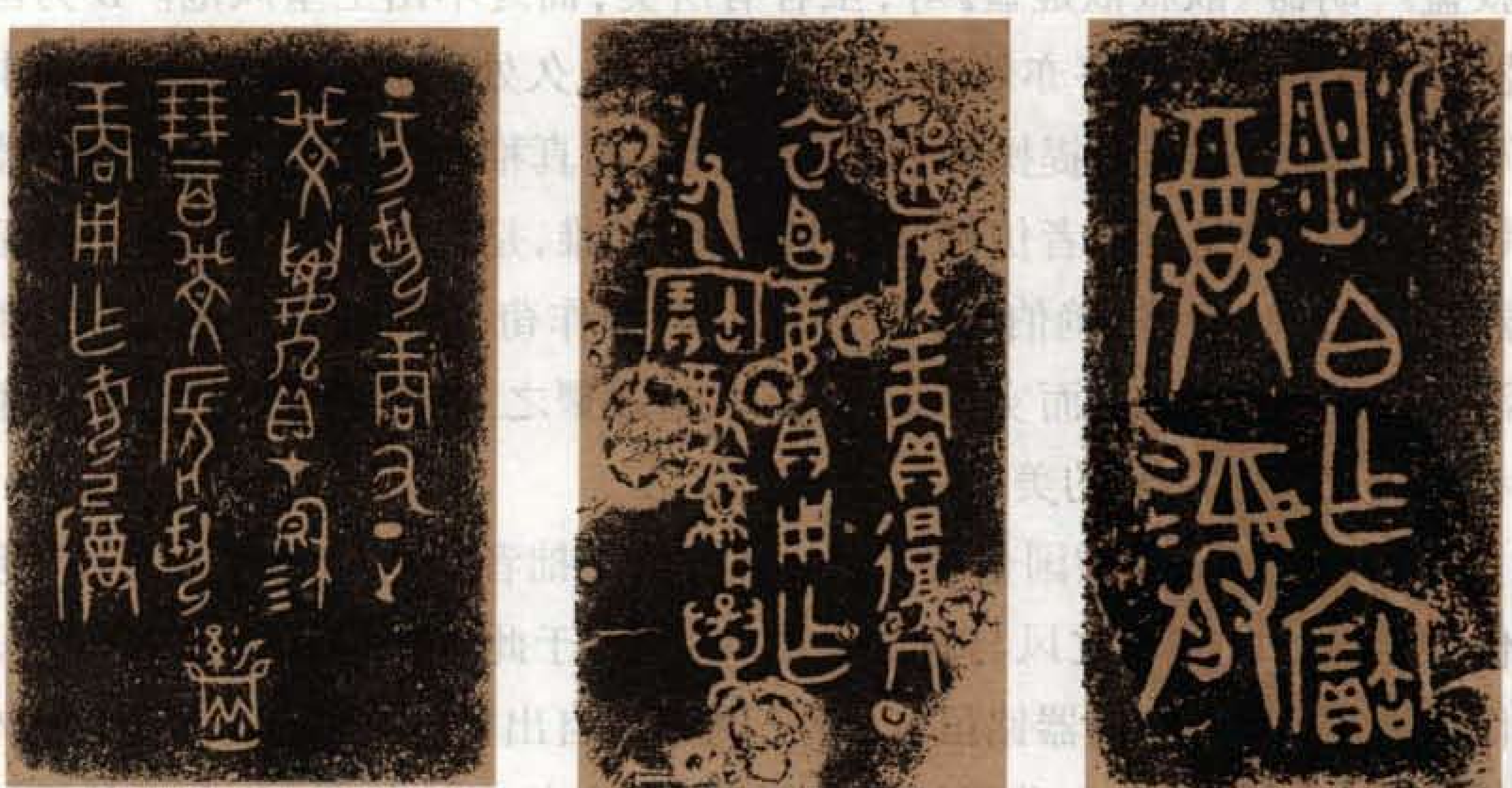
3－4.10　西周晚期金文(宣王)

A.《颂簋》　B.《虢季子白盘》

和”。宣王即位，励精图治，北拒猃狁，南征淮徐，周道复兴，史称“宣王中兴”。也许是天威重振的缘故，金文书法也呈现一派整肃气象，特别是字形结构的整饬、书体式样的稳定，都可以和春秋秦金文衔接，应该与制定《史籀篇》字书的规范划一工作有关。图 3－4. 10A 为《颂簋》，相同的作品还有《颂鼎》《颂壶》，其线条的对称圆转，排列的等距、等长短、等直曲之类，都可以视之为“篆引”的杰出典范。B 为《虢季子白盘》，字形体势与春秋秦金文最为接近，而与诸颂器风格有别，颇疑其即为《史籀篇》大篆的初始式样。又，此铭既有严密的线条组合，也有生动的书写之美，文中“嘉”字系坏范补刻，而数字“五十”系预留补刻，系与它器的不同之处。其他佳作如《兮甲盘》《师寰簋》《兮伯吉父盨》《不嫢簋》《毛公鼎》等，均一时之妙笔，足为楷则。幽王时有函皇父所作诸器，然不甚工，衰末气象，一览无遗。

4. 诸侯国金文书法

西周早期，诸侯国金文书法和王室作器的风格没有显著的分别，都处于自然发展的状态中，但具体到作品，个性差异还是存在的，只是地



A　　B　　C

3－4. 11　西周早期诸侯国金文

A.《嬰方鼎》(曩国)　B.《复尊》(燕国)　C.《泾伯卣》(泾国)

域及其历史文化之于书法的影响尚未凸现出来。例如：㠱国器《嬰方鼎》，线条瘦削近于甲骨文，体势微斜而书写感较强，有轻度修饰，为成王时期的上乘之作。燕器《复尊》，线条圆实而时出方折之势，虽有修饰，但不掩书写的神韵，为成王时期的商遗民所作礼器。泾国器《泾伯卣》文仅六字，而小品有大气象，意势直逼商金文（图 3－4.11）。此外，像荣器《荣簋》的朴拙、鄂器《鄂叔簋》的纤劲、应器《应公鼎》、邶器《北子方鼎》等，也都皆有可观。

西周中期，诸侯国作器多循王室风范，向"篆引"方面发展。其中精美类的作品较多，个性明显者较少，均为小品。如图 3－4.12 所示，A 为量国器《量侯尌簋》，是精美类作器的代表。其字结体紧密，字形则随体而自成大小，看上去参差疏密，变化而有序。虢为王畿内封国，书风一如王室，故《虢叔簋》字形精整华美，为诸国之冠。如置于王室器中，个性即不复存在。其他如蔡器《蔡姞簋》、陈器《陈侯簋》、邓器《邓公簋》、戏器《戏伯鬲》、鲁器《鲁伯悆盨》、芮器《内伯攸壶》、郸器《单伯邍父鬲》、邢器《井南伯簋》、散器《散伯簋》、毛器《毛公方鼎》、应器《应侯簋》、皃器《皃叔盨》、胡器《㝬叔㝬姬簋》等，虽各有所美，而终不出王室风范。B 为莒器《筥小子簋》，其字亦效法"篆引"，惟其人久处东夷，也缺乏良好的书写训练，观之如同孩提操觚，纵不闇法度，而真稚之美则有之。C 为滕器《滕虎簋》，情况与前者仿佛，但字势舒张优雅，是为不同。类似者还有纪器《己侯簋》、强器《弜伯甗》等。D 为郇（亦作荀）器《筍伯大父盨》，线条浑圆柔韧，刻意求工而实为稚拙，有东施效颦之丑。于今日观之，颇类里巷歌谣之朴素率直的美。

西周晚期，诸侯国金文工者一如王室，拙者所占比例有所上升，但仍处于枝末。王者之风与政治上的向心力，于此也可以推想其大概。就作品而言，各诸侯国器铭虽皆短小，倒亦能自出机杼，时有佳作。工者体貌精美，如虢器《虢文公子铵鼎》、散器《散车父壶》、鲁器《鲁士浮父簠》、郑器《郑井叔截父鬲》、陈器《陈侯簋》、复器《复公子簋》、䣄器《䣄季故公簋》、曾器《曾中盘》、郐器《郐娟鼎》、邾器《邾伯鬲》、齐器《齐巫姜簋》、纪



A



B



C



D

3－4.12　西周中期诸侯国金文

A.《量侯尉簋》　B.《莒小子簋》　C.《滕虎簋乙》　D.《荀伯大父盨》



A



B



C



D

3－4.13 西周晚期诸侯国金文

A.《鬲从盨》 B.《楚公冢钟》 C.《邾讨鼎》 D.《苏甫人匜》

器《己侯钟》、員器《員侯鼎》、吕器《吕王鬲》、虞器《虞侯政壶》、芮器《内公鼎》、苏器《苏公子癸父甲簋》、杜器《杜伯盨》、毛器《毛伯哃父簋》、鄲器《单子伯盨》等等，其中苏、邾、散、鲁等国也有简率拙陋的作品。图3－4.13所录，均为不登大雅之堂、但值得借鉴的俚俗之作。A为鬲器《鬲从盨》，作于厉王二十五年，其字逸逸草草，简率随意，通篇有如草稿；作于三十一年的《鬲从鼎》却规旋矩折，极有法度。以二者相较，对了解西周“篆引”中的正、草两类书体，还是很有帮助的。《散盘》与《散车父壶》等也可以做相同的比较。B为《楚公豪钟》，其字颇工，安排独具匠心，面目与王室作器大不相同，如果说楚国最先展示其以巫文化为底蕴的地域性书法风格，似无问题。C为《邾讨鼎》，字势奇崛，体态恣肆，属于特异性变化，不带有普遍性。D为《苏甫人匜》，字形能于工整中做大胆的调节安排，环肥燕瘦萃于笔下，得无法之法。

《周礼·外史》“掌达书名于四方”郑注：“古曰名，今曰字。使四方知书之文字，得能读之。”周天子君临天下，没有统一规范的文字以传达意志，是不可想象的。设外史职，专人负责厘正演进中的文字形体，统一其书写式样，以确保文字之上下四方的通达无碍，十分必要。否则，地不分东西南北，国不分大小，而出土的文字遗迹基本一致，仅靠“约定俗成”是无法解释的。

“篆引”秩序建立于王室作器的题铭当中。借用《诗大序》的思想，它就是“形四方之风”的“雅”“政”；各诸侯国作器，字用天子下达的楷模，形多似而神罕备，可以统名“四方之风”的“俗”，以示异同。如果以西周中、晚期大篆书体成熟阶段的作器为限，那么王室作器中的精美类型在数量上将占绝对的优势，简率者比较少见，程度也比较轻。相形之下，诸侯国作器中的潦草简率者、生硬拙陋者所占比例较大，程度也比较严重，并且有些作品的式样风格绝不见于王室作器。这表明，“四方之风”的“俗”所显现出来的书法观念、审美标准与能力、技艺水准等，均与王者之“雅”有距离。换句话说，对于王室作器题铭，“篆引”秩序属于原生的，对于各诸侯国作器，它却是衍生的，存在差距是一种必然。反之，各

诸侯国作器中那些不登大雅之堂的作品，大都属于原生的。原生形式以创造性为主导特征，衍生形式多出自模仿，艺术作品的价值在于前者，这也是我们在评述王室和诸侯国金文作品时各有侧重的原因。

第五节

西周甲骨文与墨迹

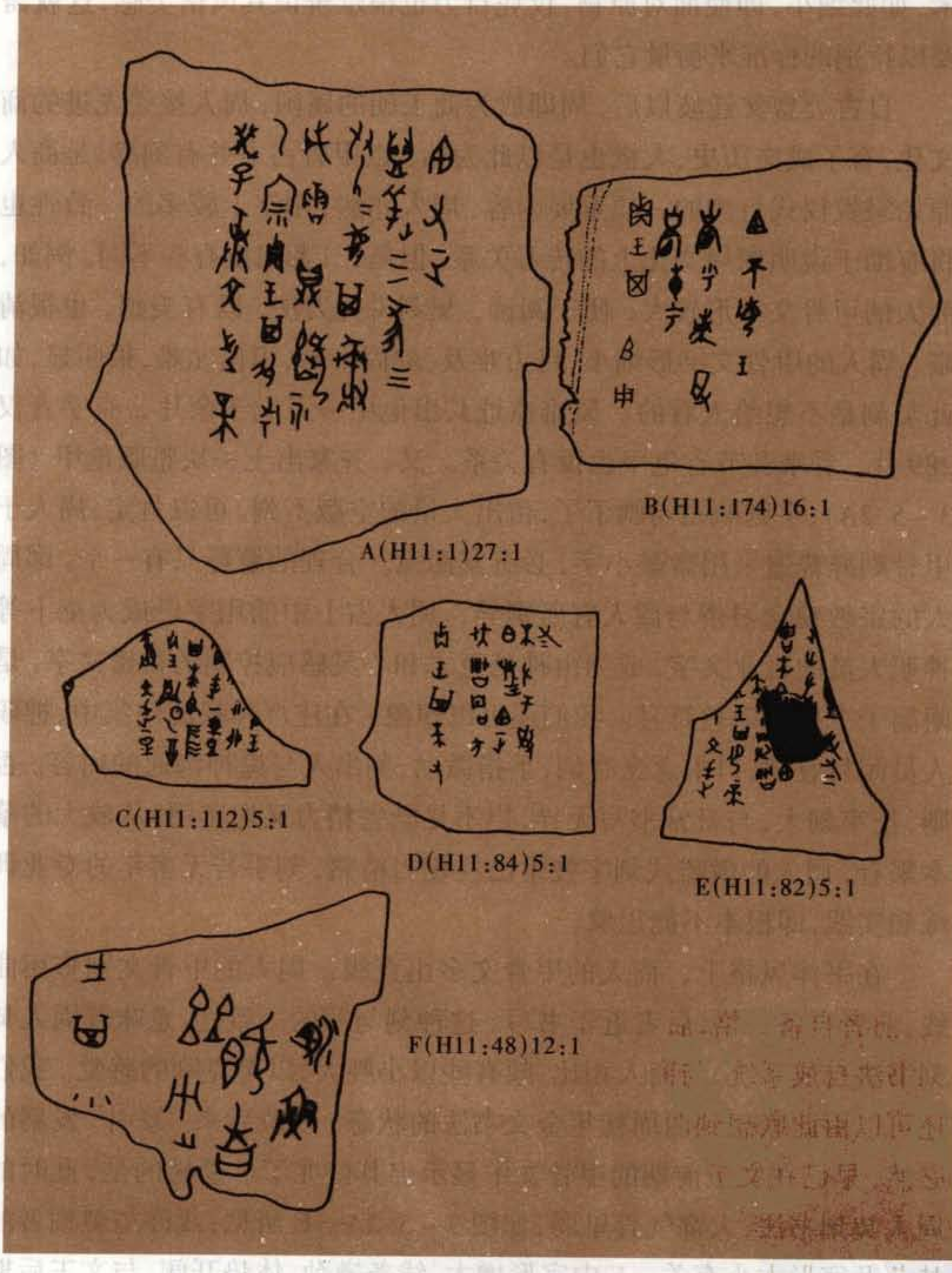
自 1954 年山西洪赵县坊堆村的周代遗址发现刻辞甲骨之后，陆续在陕西张家坡西周丰镐遗址、北京昌平白浮村周初燕国墓、陕西岐山县凤雏村周原宫殿遗址、陕西扶风县齐家村出土西周有字甲骨⑭，共 1029 字⑮，以凤雏村所出为大宗。这些资料弥足珍贵，为我们保留了西周书法的另一块天地。

根据学者们的研究，凤雏甲骨文上限可以早到周文王受命以前，下限抵周昭王时。共分为两期：文王为一期，当商王帝乙、帝辛之世，与殷墟卜辞中的黄组同时；武王—昭王为二期，和西周早期金文书法时间相当⑯。齐家村所出可以晚到穆王时。

凤雏甲骨文时间跨度大，数量多，风格变化明显，基本可以反映西周契刻书法的全貌。所不足的是，其字普遍细小有如微雕，线条纤微近于蛛丝，只能凭借原发表的放大倍数不一的摹本推说其大概，如有失真，也就在所难免了。

1. 西周甲骨文一期

按照王宇信先生的观点，以文王受命为界线，这一期还可以细别为前后两期。图 3－5.1 所选均为文王前期的作品摹本，依原图版发表时标明的放大比例求其字形，则大者不过二毫米上下，小者尚不足半毫



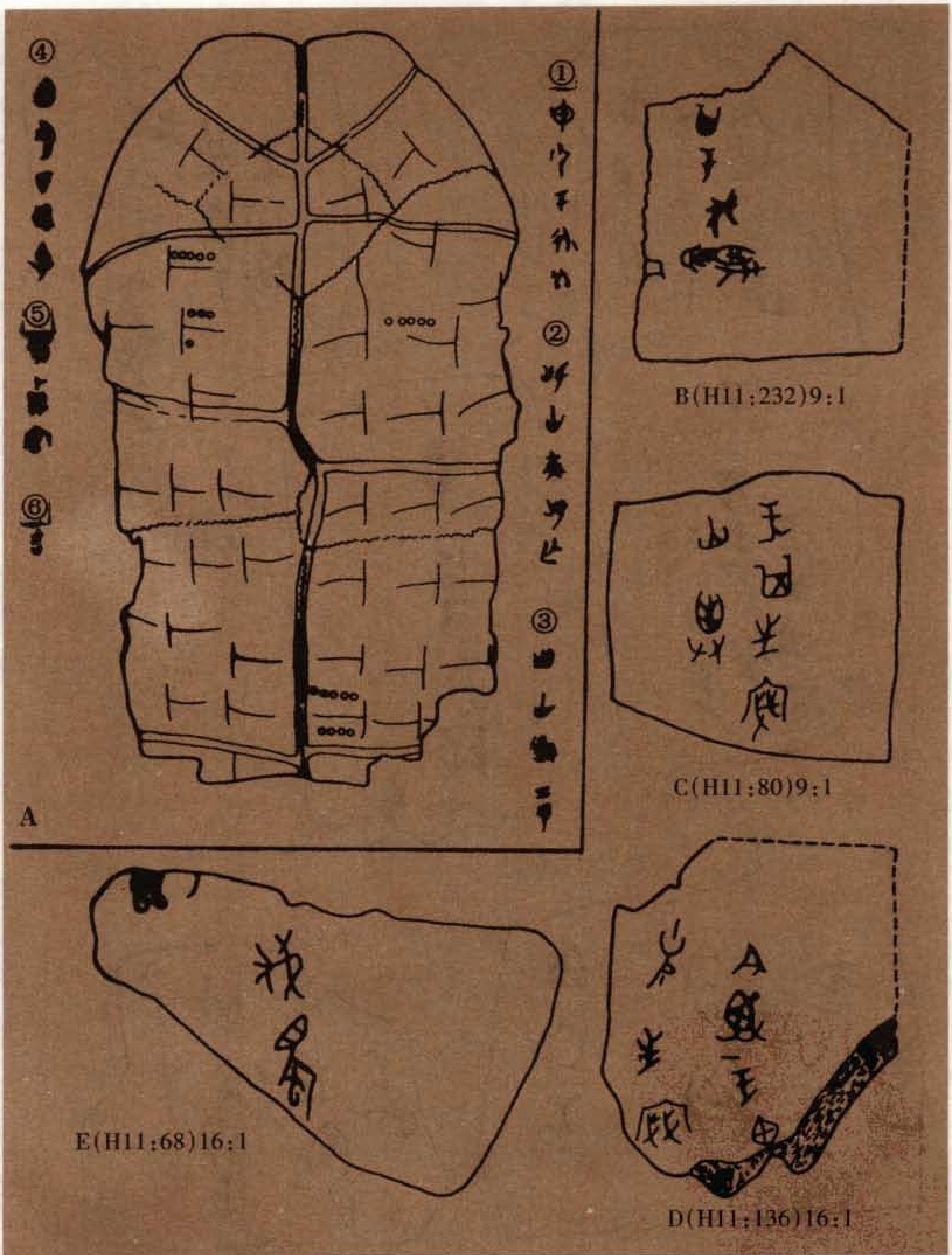
3－5.1　凤雏遗址出土西周甲骨

(文王前期)摹本

米，如此细小，即使面对原物，仅凭目力也很难辨识其风格美感，这就需要以特别的标准来衡量它们。

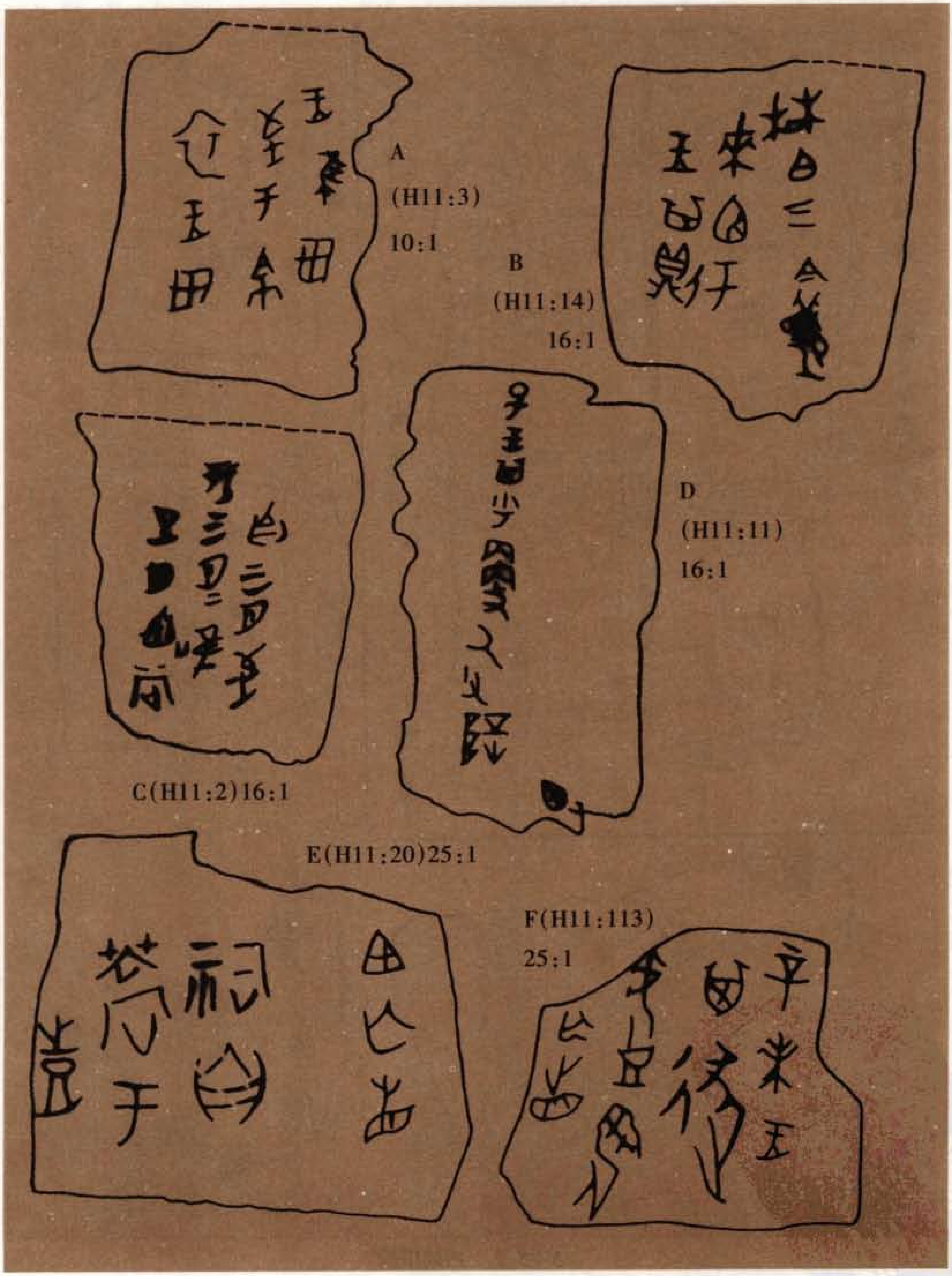
自古公亶父迁岐以后，周即成为商王朝的属国，周人接受先进的商文化，有了成文历史，大概也是以此为始。以甲骨占卜并有刻辞，是商人原始宗教仪式行为的一项重要内容，周人亦然，用字上较多的一致性也将有助于说明商周文化上的传习关系。但是，二者间也有些不同。例如，商人的甲骨文字形较大，便于阅读，契刻讲究刀法，既有美感，也很清晰。周人的甲骨文字形细小，目力难及，刻固不易，识读尤难，很明显，如此契刻是不想给人看的。凤雏遗址共出龟甲一万七千余片，有字者仅289片，看来和节省龟甲也没有关系。又，齐家出土一块整版龟甲（图3－5.2A），字则顺兆勾画了了，留出大量的空版不刻。可以肯定，周人于甲骨刻辞普遍采用微雕小字，必有其深意。合理的解释只有一个，即周人的宗教观念习俗与商人有所别异，周人占卜中的用字已成为巫卜等神职人员的行业文字，成为由神秘意志和心灵感应控制的秘密文字，是附属于卜兆的宗教符号。我们还可以想象：在庄严神秘的气氛中，神职人员闭目收神，口中念念有词，手指微动，刻出人与鬼神沟通的内容。否则，把字刻大，与日常书写无异，岂不是既省精力又切实用？从放大的摹本来看，周人的微雕式刻字技术已经相当精熟，刻手若无多年的专业训练和实践，即根本不能想象。

在书体风格上，商人的甲骨文多用直线，周人的甲骨文则多用曲线，前者自备一格，后者近于书写。这种刻与写的一致性，意味着周人契刻书法自成系统，与商人相比，颇有些以小胜大、以柔克刚的感觉。我们还可以由此联想到西周初年金文书法的状态，以及后来“篆引”发展的必然，早已在文王前期的甲骨文中显示出其征兆了。遗憾的是，此时的周人契刻书法，大都气骨卑弱，如图3－5.2A—E所见；或许与契刻者的技艺及字形太小有关。F中字形增大，线条遒劲，体势开阔，与文王后期的作品风格相同，似出自另一位契刻者之手（图3－5.1）。



3－5.2 西周甲骨

A. 扶风齐家出土 B－E. 凤雏甲骨(文王后期)


A
(H11:3)
10:1
B
(H11:14)
16:1
D
(H11:11)
16:1
C(H11:2)16:1
E(H11:20)25:1
F(H11:113)
25:1

3－5.3 西周甲骨文

2. 西周甲骨文二期

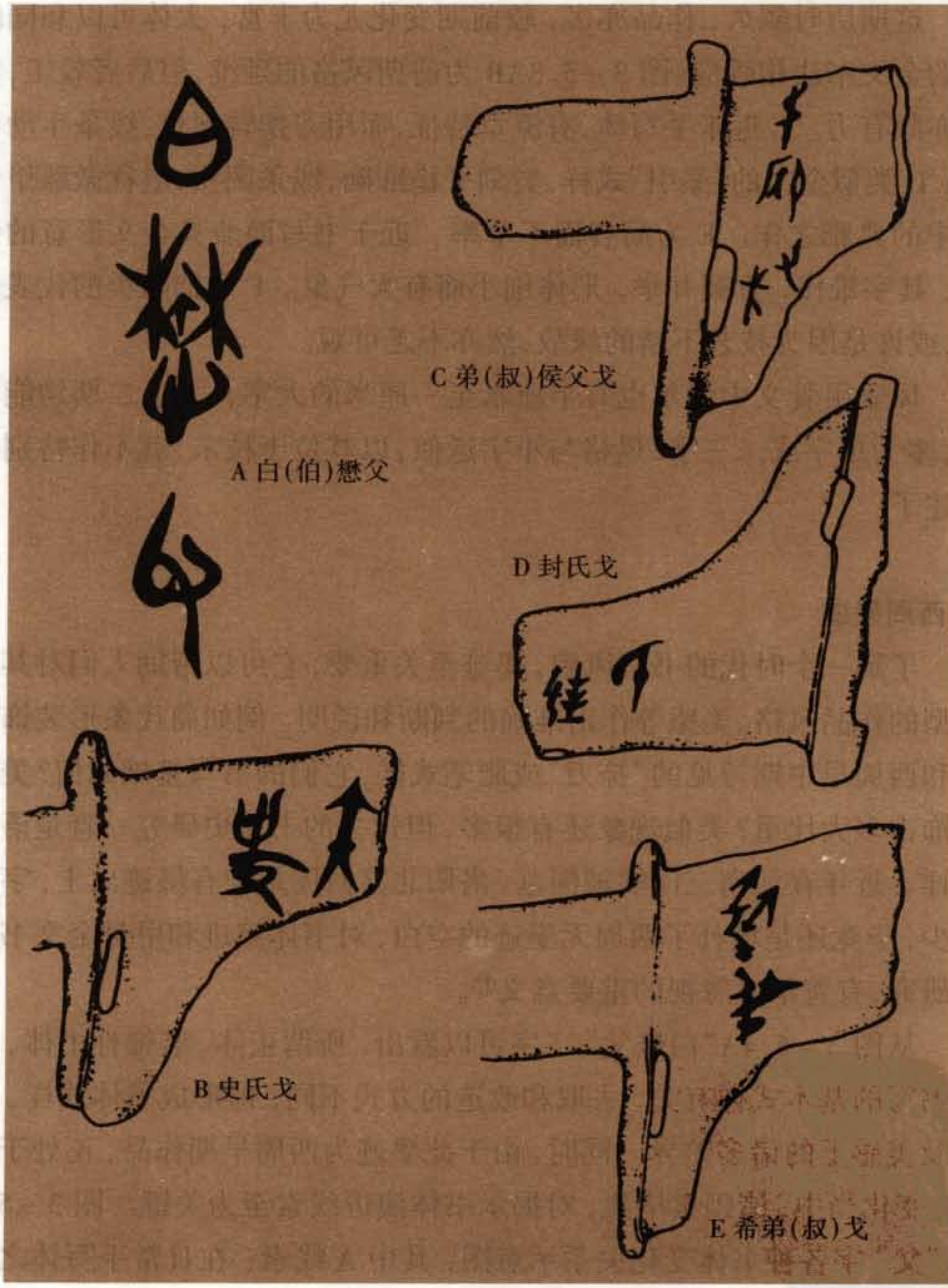
这期历时颇久，作品亦多，较前期变化尤为丰富，大体可以和同时期的金文书法相呼应。图 3－5. 3AB 为前期风格的延续，但后者较工，契刻亦颇有力。C 近于手写体，有潦草特征，而用刀摆转起伏，线条生动可爱。D 类似金文的“篆引”式样，契刻平稳准确，线条圆实，堪称微雕甲骨文中的典雅之作。E 为简省而不草率、近于书写而兼具金文形意的作品，其字雄伟，方圆并举，形体细小而有大气象。F 为拙陋类的代表作品，或许是因为技艺不精的缘故，然亦不乏可观。

凤雏甲骨文中偶尔也有半厘米至一厘米的大字，一、二期均能看到，多为单字或二三字，风格与小字近似，以其位于枝末，就不作特别的叙述了。

3. 西周墨迹

了解一个时代的书法风貌，墨迹至关重要，它可以帮助人们对其他类型的作品风格、美感等作出准确的判断和说明。例如商代象形装饰文字和西周早中期习见的“捺刀”或肥笔式样，它们的书写基础如何？美化修饰占多大比重？类似现象还有很多，但过去的书法史研究一直是语焉不详。近年在河南三门峡虢国墓、洛阳北窑西周墓均有墨迹出土，字数虽少，毕竟还是填补了西周无墨迹的空白，对书体演进和甲骨金文书法的研究，有着不可忽视的重要意义⑰。

从图 3－5. 4A“白懋父”三字可以看出，所谓正体、装饰性书体，都与书写的基本式样有关，去取和改造的方式不同，即形成书体式样、风格及美感上的诸多差异。同时，由于此墨迹为西周早期作品，正处于过渡、变化当中，诸因素毕集，对揭示书体演进线索至为关键。图 3－5. 5 为“父”字各种书体变化关系示意图，其中 A 线索：在日常手写体之书写性简化的基础上，诱发了秦文隶变，最终形成汉隶；B 线索：象形装饰文字和商周金文正体中的“捺刀”肥笔的两种基本型式，共源于手写体，但横出者修饰成分高，下垂者与书写原貌较为接近，大篆字形自匀一线



3－5.4 洛阳北窑出土西周墨迹(摹本)



3-5.5 父字书体演变线索

条而来，小篆为再度变化；C线索：春秋战国墨迹及传世古文，“父”字所从之“又”均三笔写成，系兼取大篆规范而来，与原始手写体的两笔写成有别，作为草体的连续性发展，看来并不单纯。

其余几件戈铭，都是为死者随葬的铅质冥器上的墨书，是临时性的赠礼题铭，与正式铭文有别。其中《弔㑹父戈》和《鬶弔戈》的“弔”字写法不同，前者近于大篆，后者近于象形装饰文字。表明手写体虽然自成系统，但并不封闭，在影响其他书体的同时，也会受到反作用。同时，我们还可以进一步设想，商人首开美化修饰文字形体的风气，而在商代墨迹里，却不见手写体模仿装饰风格的现象，如此，周人文字与书法观念上所留下的鲜明的商文化烙印，就值得深思了。

---

①③ 《史记·周本纪》，中华书局标点本，1959年。

② 详《诗经·大雅·公刘》，阮刻《十三经注疏》校勘本，中华书局影印，1980年。

④ 《诗经·大雅·緜》述“古公亶父，陶复陶穴，未有室家”，戎狄之俗，即指此穿地为穴而居之事。又，“古公亶父，来朝走马，率西水浒，至于岐下，爰及姜女，聿来胥宇”，云云。

⑤ 关于周人联姻以及后来施行媵婚制的问题，详丛文俊《诗经农事诗考疑》中“女心伤悲，殆及公子同归”一节，《金景芳九五诞辰纪念文集》，吉林文史出版社，1996年。

⑥ 详(南朝梁)元帝萧绎《金楼子》—《兴王》，《四库全书》本。

⑦ 同①。又，武王灭商，大约在公元前11世纪，歧说颇夥，详《中国书法全集》卷二《商周金文》附表二按语，荣宝斋，1993年。

⑧ 宗白华《美学与意境·艺术与中国社会》，人民出版社，1987年。

⑨ 王国维《观堂集林·周大武乐章考》述之甚详：第一成象“北出”，第二成象“灭

商”,第三成象“南”,第四成象“南国是疆”,第五成象“周公左,召公右”,第六成象“复缀以崇天子”。《大武》所歌六成分别是《昊天有成命》《武》《酌》《桓》《赉》《般》,俱见于《诗经·周颂》之中。

⑩ 裘锡圭《文字学概要》第66页。

⑪ 启功《古代字体论稿》第10页,文物出版社,1964年。

⑫ 宗白华《中国艺术意境之诞生》,载书同⑧。

⑬ (汉)许慎《说文解字·叙》,中华书局影印,1963年。按,许氏所言,与周秦汉唐时期的书体演进有关,重在文字规范,是以历朝都有明确的文字政策。但是,发现并重视书家个性风格和艺术创造,始于汉末,二者间有一段交错,而书法对正字时有冲击。

⑭ 详山西省文物管理委员会《山西省洪赵县坊堆村古遗址墓葬群清理简报》,《文物参考资料》1955年第4期;陕西省文物管理委员会《长安张家坡西周遗址的重要发现》,《文物参考资料》1956年第3期;北京市文管处《北京地区的又一重要考古收获》,《考古》1976年第4期;陕西周原考古队《陕西岐山县凤雏村发现周初甲骨》,《文物》1979年第10期;陕西周原考古队《扶风县齐家村西周甲骨发掘简报》,《文物》1981年第9期;陈全方《陕西凤雏村西周甲骨文概论》,《古文字研究论文集》(《四川大学学报丛刊》第十辑)。

⑮ 详王宇信《西周甲骨探论》第19、20页,中国社会科学出版社,1984年。又,关于西周甲骨文的分期等问题,笔者参考了该书第三、第四两篇,不再注出。

⑯ 王宇信先生把凤雏、齐家两地出土的西周甲骨分为三期:一期,文王;二期,武、成、康三王;三期,昭、穆二王。按,凤雏甲骨下限为昭王时,李学勤先生在为王书所作序文中已有说明。从书法的角度看,没有必要分为三期,故舍齐家甲骨,仅以凤雏所出为例,按前后两期叙述。

⑰ 详许永生《从虢国墓地考古新发现谈虢国历史概况》,《华夏考古》1993年第4期;蔡运章《洛阳北窑西周墓墨书文字略论》,《文物》1994年第7期。

第四章
春秋战国时期东南各诸侯国书法

第一节

平王东迁与礼崩乐坏

周平王元年(前770)迁都洛阳,是为东周之始。东周,历史上划分为春秋和战国两个时期。春秋,得名于鲁国史书《春秋》,本指鲁隐公元年至鲁哀公十四年(前722—前481)的一段历史,而因为学者多以《史记·六国年表》起点的周元王元年(前475)为战国之始,遂使实际上的春秋时期提前并推后了。东周亡于周赧王五十九年(前256),通常则下延至秦始皇二十六年(前221)翦灭六国、建立统一的秦王朝。

平王东迁是王室政治衰微的转折点,西周时期"礼乐征伐自天子出"的鼎盛局面已经一去不复返,周天子之诸侯共主的地位名存实亡。与此同时,一些在经济、军事上比较强大的诸侯国竞相侵吞周边小国,逐渐形成强者愈强、诸侯力政的新局面。《史记·周本纪》所言"平王之时,周室衰微,诸侯强并弱,齐、楚、秦、晋始大,政由方伯",就是"礼乐征伐自诸侯

出"形势之真实反映。春秋时期,齐、鲁、秦、晋、郑、宋、楚、吴、越等国均先后称霸一时。诸侯争霸,是谋求诸侯之长的政治地位,以便挟天子而令诸侯,致使彼此间的争战剧烈而频繁。在某些诸侯国内部,公室逐渐衰落,政权被卿大夫、甚至于卿大夫家臣把持瓜分。在各诸侯国之间,卿大夫之间,时盟时战,变换组合,复杂混乱,弱肉强食。及至春秋末年,西周王朝建立起来的礼乐文化秩序彻底遭到破坏,史称"礼崩乐坏"。战国时期,兼并争战持续发展,各诸侯国"贪饕无耻,竞进无厌,国异政教,各自制断,上无天子,下无方伯,力功争强,胜者为右,兵革不休,诈伪并起"①。其间以齐、楚、燕、韩、赵、魏、秦七雄最为强大,宋和中山曾经有过短暂的兴旺,周王室则日薄西山朝不保夕,最终以秦统一而告结束。

争战分裂,变乱动荡,强烈地刺激着观念的转变和思想解放,迎来中国文化史上最伟大、最辉煌的发展时期。在文学上,最重要的是诗歌的创作。《诗经》三百篇,其中风诗大都作于春秋。士大夫们从赋诗言志,到燕饮、外交、祭祀等各种场合,吟咏弦歌,讽喻美刺,都离不开诗歌,诗成为当时政治和日常生活的重要内容之一。所谓《诗经》的现实主义精神,即由此而来。战国时期最为脍炙人口的是楚国大诗人屈原的作品,它们从巫歌的古老形式中提炼出来,赋予新的生命与韵律,使之成为浪漫主义的不朽之作,如《离骚》《天问》等。此后,风骚精神即成为中国古典文学艺术创作之最基本的出发点和最高的审美境界。

从文献记载和考古大量发现编钟等乐器的情况看,春秋战国时期的音乐非常发达,它的使用和诗歌差不多,广泛而重要。除开音乐在政治、伦理上的象征意义不谈,仅就音乐艺术而言,成就也是相当高的。例如《左传·昭公二十年》载晏子对和声的理解:"清浊、小大、短长、疾徐、哀乐、刚柔、迟速、高下、出入、周疏,以相济也",《论语·八佾》载孔子对音乐的体会:"乐其可知也。始作,翕如也;从之,纯如也,皦如也,绎如也,以成",等等。又,史评"郑卫声淫",其实是偏见。郑、卫诗歌多男女情爱之辞,其乐必轻松欢快,才能与内容相适应。换言之,郑、卫歌乐必多新声,以悦耳抒情,遂令道学先生以淫风淫声视之。《左传·昭公元年》:

“于是有烦手淫声，慆堙心耳，乃忘平和，君子弗听也。”音乐要“平和”，是源于宗教仪式行为的审美标准，但取其庄重而已。当音乐贴近生活、欲其抒情散怀的时候，平和庄重的节律就远远不够了，于是在原有五音的基础上，增加两个半音，使音乐的节律变化复杂而富于表现力和感染力。君子要维护大厦圮坏的以礼乐文化为代表的旧秩序，当然不希望聆听新声。又，《列子·汤问》载：“昔韩娥东之齐，匮粮，过雍门，鬻歌假食。既去，而余音绕梁欐，三日不绝。”因为歌声美妙动人，竟使听者如醉如痴，三天之后，仍然觉得它在梁欐间萦绕不去，实则是在耳畔心头萦绕不去，若取平和，岂能臻此妙境。孔子精通音乐，本人亦长于歌唱，所以他认为《诗经》三百篇“思无邪”②。又《左传·襄公二十九年》载吴国的季札至鲁，听乐工歌诗，以“美哉”评价郑卫之乐。吴本蛮夷，没有正统观念的束缚，季札才能凭直觉去理解并欣赏郑卫的音乐艺术。1978 年，湖北随县曾侯乙墓出土编钟、编磬、琴瑟、笙笛、排箫、鼓等一百余种乐器，足以组织起一个大型乐团。其中编钟半音齐备，可以演奏和声、转调等结构比较复杂的乐曲；长达四千余字的铭文内容表明，当时人们已经掌握了比较高深的乐理，对音乐美也有了更加精微的把握。

春秋战国时期的青铜器造型和装饰艺术，逐渐摆脱了传统题材及其所负荷的沉重的文化感、宗教感，向着轻松、热烈的世俗生活方面发展。要么简单实用，素面而不做任何雕饰；要么极尽繁缛奢华，嵌金错银，万千变化点缀，甚至不惜以数十个部件巧妙地组合而为一物，使之成为不世珍奇。即使是圆雕动物，也往往要错嵌金银，为生动美观的造型再添几分光彩。最能反映这一时期青铜艺术审美倾向的，是近年陆续出土的几件战国铜壶③。以数十组图像间以纹带图案为装饰，涉及的生活场景有：采桑、习射、投壶、奏乐、舞蹈、弋射、水陆攻战、田猎等。也有加饰神话题材的纹样。现实与想象、真率与神秘、体验和对不可知的再创造，人们所关心的一切被和谐地组合到一起。场景复杂宏大，构思巧妙，制作精美，为中国最早的雕刻装饰画，艺术价值极高。此外，楚国还有两件杰出的帛画：《夔凤人物图》所绘为凤凰佑护女子（墓主人），行将

驱逐代表邪恶的夔龙，以顺利抵达仙界；《驭龙图》绘一男子驭龙而行，正是墓主人“履龙背升天”④的象征。二者均寄托着生人对死者的美好祝福与期待。楚帛画的立意、技法等，直接为西汉马王堆帛画所继承，中国工笔人物画，实肇始于此。

春秋战国时期，最具历史意义、反映时代精神的是“百家争鸣”，他们是中国古代思想文化的奠基人。从春秋晚期开始，“儒家起于鲁国，传布于齐、晋、卫；墨家始于宋国，传布于鲁以至楚、秦；道家起源于南方，后来在楚和齐、燕有不同分支；法家源于三晋，盛行于秦；阴阳家在齐较多，随后在楚、秦等国都有较深影响；纵横家则多出于周、卫等地，周游于各国之间”⑤。其中儒家以孔子为宗，后有孟轲、荀况，记录他们思想言论的书为《论语》《孟子》《荀子》，对后世影响极其深远。墨家代表人物是墨翟，其弟子众多，有名者如禽滑厘和相里氏之墨、相夫氏之墨、邓陵氏之墨，有《墨子》一书传世，对后世影响不著。道家始于李耳，《庄子》《韩非子》等典籍称李耳为老聃（聃或作耽），学者或认为应以老为氏，名聃，著作有《老子》一书传世。战国时有杨朱、列御寇、庄周等，以庄周对后世的影响最大，有《庄子》一书传世。后人以庄子和老子并举，合称“老庄”。法家代表人物有商鞅、申不害、慎到、韩非等，韩非晚出而能兼众家之长，有《韩非子》五十五篇传世。阴阳家代表人物有驺衍（驺或作邹）、驺奭等，著有《邹子》四十九篇、《邹子终始》五十六篇，俱亡。纵横家代表人物有鬼谷子、苏秦、张仪等，游说于秦以外各国之间。名家，代表人物有惠施、公孙龙等，以名辩见重于世，著作有《公孙龙子》传世，惠施思想部分见于《庄子》等书的记叙。兵家，著名者如孙武，有《孙子兵法》十三篇传世，为历代兵家所本；其后有吴起、孙膑，著作有《吴子》《孙膑兵法》传世。杂家，兼儒墨、合名法，兼取道家、阴阳家、农数家、兵家等，代表作品如《吕氏春秋》。

在当时，各种思想、尤其是儒道两家，还不能像后代那样，直接对艺术产生影响。但是，它们却可以推波助澜，刺激着人们观念的更新，刺激着人们的想象和创造，对营造社会性的艺术氛围，有着不可忽视

的作用。

在西周礼乐文化的秩序中，一物一事，人与自然，都可以作为宇宙的表征，通过形而上的思维，使单纯变为丰满，使平凡变为崇高，进而超越自身的形质，使有限达到无限，使瞬间变为永恒。正因为如此，一些看来微不足道的东西，也都有了不同寻常的意义。平王东迁，礼乐文化秩序也随着诸侯力政而逐渐被抽掉实质性的内容，“上以风化下”已经成为历史陈迹。《诗大序》云：“至于王道衰，礼义废，政教失，国异政，家殊俗，而变风变雅作矣。”这段话虽然是在讲春秋以后的诗歌创作，却也道尽了春秋以后书法艺术发生重大变化的根本原因。从文化的角度看，当统一意志能够有效地奉行时，文化的向心力也会表现得鲜明而稳定，整体之和谐的秩序感绝对优胜于局部的个性。一旦权威消逝，向心结构就会随之松动，其结果必然是导致整体秩序的崩坏，进而使原生的、地域性的历史文化摆脱束缚，放散并凸现出来。文字与书法是文化的一种表现形式，也是一种富于象征意味的艺术符号，文化上的任何变异，都会在其上打下烙印。

作为处于这一历史与文化转折之中的人，观念的变化会直接引发审美心理习惯、趣味标准的移易更换，在书法上投注他们的热情与创造，迹化心灵上的新感受。如此，则体现王者之风的西周大篆已经无法适应新的、更高的要求，从而使一场普遍的书体变革有声有色地展开了。其主要特征是：由注重稳定的秩序感和内在的质朴美，逐渐转化为强调外在形式的优美华丽，书法艺术的审美活动也因之变得直接、明快、活跃起来，并带有通俗性和普遍性，意味着庙堂文化开始向世俗文化方面转变；传统的典范美发生蜕变，典范由单一走向多元，新的价值观念正在悄悄地树立；铭文逐渐由器内移到器表，文字的形体美成为器物装饰不可缺少的组成部分，书法被赋予比较完整的艺术品质；基于实用的简化和草率是促使书体演进的催化剂，同时，其自身的美也得到普遍的认可与发展。

就目前所见，春秋战国时期的书法作品仍以金文为大宗，其分布则

北起蓟辽，西自甘陇，南至湘粤，东抵沿海，考古发现层出不穷，除传统的青铜礼器以外，兵器题铭和货币文字亦颇可观。论其制作，则有铸铭、刻款、错金三类。考其作品，则形式多种多样，艺术风格千变万化，美感十分复杂，涉及五十余诸侯国，历时五百五十余年，可谓璀璨辉煌，备极壮观。此外，还有三晋盟书、楚简帛书墨迹大量出土，刻石、刻玉作品也有发现，传世的古文蝌斗书法作品还可以提供一些参照，由此使得这一时期东南各诸侯国的书法艺术更加光彩照人。

春秋战国时期东南各诸侯国的书法艺术，可以划分为三个发展阶段。春秋早、中期，大篆开始衰落，小国多能维持西周时期的"篆引"秩序，大国则出现带有地域性历史文化色彩的独立发展的倾向。春秋晚期至战国早期，美化装饰文字形体的风气大盛，鸟、凤、龙、虫书等新书体流行，大概的趋势是自南向北推进，在黄河流域可以延续到战国中晚期之际；以大国书法为核心的区系风格逐渐形成，"草篆"开始用来铭题礼器。战国中、晚期，"草篆"泛滥，普遍地冲击正体铭文，体现典范美的作品数量急剧减少，一些生动而充满新鲜活力的书写（或刻）风格变得成熟起来。

应该指出的是，新与旧的交错更替不会截然分明，有时要延续很久，不同国别地域的发展也会出现不平衡状态。例如，书体变革始于春秋中期，楚国迅即普及新风，而在齐国，大篆传统渐微渐弱，一直绵延到战国中期。同时，基于政治军事形势、地理及历史文化底蕴等诸多差异，各大小诸侯国书法在新与旧、趋同与个性等方面的表现也不尽一致。限于考古发现，某些诸侯国的书法作品在类型上、发展序列上都有缺欠，颇令人遗憾。

第二节

楚风与长江流域的书体革新

据《史记·楚世家》的记载可知，楚国出自能够“光融天下”的祝融氏，世居于江汉之间，周初因助武王伐纣而被封为楚子，都于丹阳（今湖北秭归）。其时楚国尚弱，周成王会盟诸侯于岐山之阳，楚和鲜卑以蛮夷而被指派看守火堆，尚不能登大雅之堂⑥。楚人也以蛮夷自居，且桀骜不驯，屡生反志，周昭王时即两次南征，第二次溺死于汉水⑦。大约从西周末年开始，楚国逐渐向外扩张，春秋二百四十余年间，先后吞并周边诸侯达四五十国，成为雄据南方，堪与齐、晋争锋的泱泱大国。从地理位置与环境来看，楚居群蛮、百濮之间，文化有较强的封闭性，也可以说它的地域性历史文化特征比较鲜明。就其性质而言，它是具有浓郁的原始宗教色彩的巫觋文化，神秘奇谲，浪漫潇洒，有着孕育发展伟大灿烂之艺术形式的良好土壤与美质。

正如我们在上一章讲到的，最早的楚金文作品《楚公冢钟》的风格美感，是以其奇姿异彩来显示出巫文化之底蕴的，商人的影响和鲜明的个性都给人以强烈的印象。另一器《楚公逆镈》铭文虽系翻刻本，而周人大篆的圆转和奇肆的楚风依然有充分的体现。这表明，楚人书法最初兼有商、周和个性三种成分，为王室作器以外各诸侯国金文书法所仅见。春秋时期的楚金文作品发现较少，可以确认者有二。其一，被定为楚共王器《楚王领钟》铭文已无商人痕迹，圆转近于宗周风范，而流媚婉约的神情却为其所无。另一器《中子化盘》，有学者定其为战国中期楚简王时所作，其字古朴，饶有宗周古风，与同时期楚书绝不相类，恐断代有误，应属于春秋早期作品。如此，则可以说明，楚国在对外侵吞扩张的同时，

也开始了它的华夏化进程，这与其后来思想文化的发展是一致的。其二，被定为庄王或共王时器《王子婴次钟》，字形狭长，线条瘦劲飘逸，是开创书法新风尚的权舆之作。这件作品的意义在于，代表王者之风的宗周大篆的书体模式开始被抛弃，书体式样之艺术美的意味更加突出，也更加表面化，一场具有历史意义的书体革新行将展开。鉴于它是建立在既有“篆引”基础之上的美化改造，我们把这种新体称之为“美化大篆”，作为这一时期各诸侯国金文书法现象及其性质的总括。此后，《王子申盏》基本确立了新体的规模：圆瘦匀一、屈曲摆动的线条，排叠紧密、更加图案化的字形，式样的优美等。这些特点，在《王孙遗者钟》铭文中有更为突出的表现，对此，可以视之为美化大篆的成熟，楚书影响长江流域各诸侯国书法风气的改易，大体以此为基础(图 4－2.1)。



A　　B　　C

4－2.1　春秋中晚期楚国金文美化大篆

A.《王子婴次钟》　B.《王子申盏》　C.《王孙遗者钟》

作为书体革新，一开始并没有既定目标，往往是多种形式的探索；同时，旧有式样还会继续使用，尽管它们已经不再纯正。在这方面，我们

可以把楚金文再划出三个类型。如图 4－2.2 所示，A 为昭王时器《邵王簋》，线条精细，字势开阔，疏密差异悬殊，美而稚拙。《楚子𣪕簠》铭文近似，而由于其中还保留了若干颇为传统的字形，更能使人看清楚其风格变化的脉络。B 为昭王时器《䜭篙钟》，虽然工整圆畅，而它源出于书写体风格，还是一望即知的。C 为春秋晚期时器《楚嬴匜》，其中保持宗周传统约十之五六，其余已经因受时风影响而发生变异，观其意蕴不古即是明证。另一器《楚屈子赤角簠》的情况与此近似。



4－2.2　春秋晚期楚国金文

A.《邵王簋》　B.《䜭篙钟》　C.《楚嬴匜》

在楚国势力向外扩张的同时，其文化艺术精神也得到迅速的传播。春秋初年，楚都自丹阳迁于郢（今湖北江陵纪南城），开始了大规模的兼

并拓疆行动,《左传·宣公十二年》所言“若敖(熊仪)、蚡冒(熊眴),筚路蓝缕,以启山林”即是。其扩张先北后东,西周时期分封以防御楚国的诸多小国陆续被蚕食。这些小国的族源各有不同,属于华夏者如姬姓的随(即曾国,姒姓之鄫国在山东境内)、唐、蔡,姜姓的申、吕(又名甫国)、许、应、厉,妫姓的陈、息等;庶姓小国如嬴姓的江、黄,偃姓的貳、軫,曼姓的邓,允姓的鄀(又因地域之异,分别有上鄀和下鄀),熊姓的罗,归姓的胡等。它们分布在今河南、湖北交界一带,汉水与淮河之间,各部族错居杂厕,文化互有影响,最终归并于楚⑧。就考古所见,除若干亡国较早而无作品者以外,他如徐、陈、蔡、许、番、胡、曾、鄀、邓等国金文书法无不被染楚风,均可统归于楚系。

徐国嬴姓,依泗临淮,《尚书·费誓》以“淮夷徐戎”并举,《诗经·江汉》名之“徐方”,为世居东方的土著诸夷之一。徐,金文一律作“郐”,西周时国势相当强大,曾率淮夷九部伐周,春秋以后由盛转衰,与楚交好,后被吴国吞并。据考古发现,春秋中晚期的徐国文化十分发达,受楚国影响极深,其金文书法几乎和楚如出一辙。《徐王量鼎》是一件承前启后的关键性作品,其字既有宗周风范的端庄典雅,又能以线条的瘦韧圆熟导引后来。晚期作品《庚儿鼎》字形多用圆曲之势,逸逸草草,已经明显地带有楚风。稍后的《徐王子旃钟》《徐王义楚锴》《徐王义楚盘》等铭文的面目神情俱已向楚书靠拢,而《沇儿钟》《徐令尹者旨暂炉盘》则可以混迹于楚人作品了(图4-2.3)。这种现象可以从两方面来解释。一是徐、楚同属蛮夷,虽然接受周天子分封,但同化不深,在其文化底蕴中埋藏了极强的离心力,一旦时机成熟,这种离心力就会以各种不同的形式释放出来。二是徐、楚的交好是多方面的,徐国连官制、青铜器纹样及制作工艺都模拟于楚,书法的趋同即在情理之中。春秋以后,兼并争霸引发一种普遍的“文化认同”现象,此为其表现之一。

陈国妫姓,周初封舜的后裔妫满于陈(今河南淮阳),春秋末年亡于楚。陈器传世和出土都不多,从湖北随县、山东肥城等地出土陈国媵器、在陈地出土曹国媵器来看,联姻是陈国对外交流的一个重要的形式。



A　　B　　C

4-2.3　春秋晚期徐国金文

A.《徐王义楚盘》　B.《沇儿钟》　C.《徐令尹者旨智炉盘》

《陈侯壶》作于春秋早期，是陈侯陪嫁女儿妫苏的媵器，铭文酷肖西周晚期的王室作器，仅工美稍逊，属于自然的延续。其他如《陈侯鼎》《陈公子甗》，面目亦近于宗周，而拙朴生动则胜之。一般所谓西周晚期和春秋早期的青铜器难于分别，在铭文上也是如此。春秋中期以后，陈国金文开始趋近时风，其特点是线条排叠紧密均匀，图案化倾向明显，圆曲者颇可传递楚书意韵，如《陈公子中庆簠》盖铭；直折者生硬强劲，与楚风有别，如《陈公孙𤔲父𣪘》。如果讲到个性风格及其美感，后者可以代表陈书(图4-2.4)。

陈国受楚文化影响，还可以从《诗经》中得到证明。《陈风·东门之枌》一诗记叙讴歌了楚国巫风盛行于陈，从贵族女子"子仲之子，婆娑其下"到平民女子"不绩其麻，市也婆娑"的全民性歌舞盛况，在这宗教性节日活动中，小伙子赞美姑娘一句"视尔如荍(即荆葵花)"，立即得到一



A



B

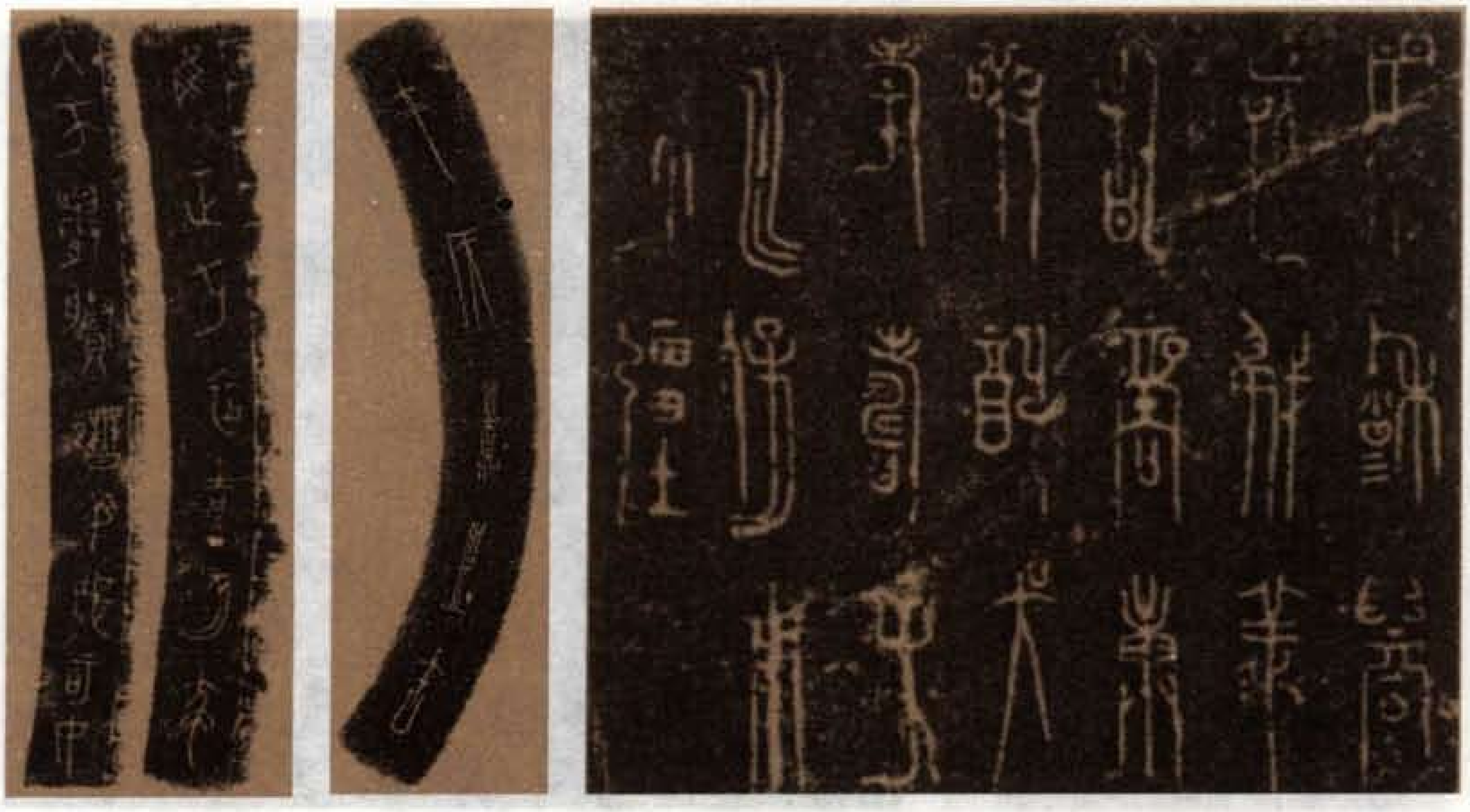
4－2.4 春秋早中期陈国金文

A.《陈侯壶》 B.《陈公孙寣父甗》

握之椒作为订情之物的报答。其民风淳朴若此，书法亦差几近之。

蔡国姬姓，西周武王弟蔡叔所封，都于上蔡，居防御淮夷的前沿。春秋以后，蔡屡遭楚人的煎迫，虽欲自振，而终于未遂。楚灵王时诱杀蔡灵侯，灭蔡；三年后楚平王篡立，复蔡，蔡平侯迁都新蔡，依附于楚；后蔡昭侯叛楚，联合晋、吴，参加了吴伐楚的战争；楚昭王复国，蔡惧，东迁于州来（今安徽寿县境内），依附于吴；战国早期，蔡亡于楚。蔡器无春秋早、中期物，今所见蔡金文均属于晚期作品。其中传统类型所占比例很小，工者如《蔡大史鉶》，规范而有宗周遗风；草者如《蔡簋匜》，简陋粗鄙堪称一时之最，衰败气象一览无遗。美化大篆也有两类作品：《蔡大师腆鼎》线条圆熟精劲，直入楚人室奥，同时还保留了某些从传统蜕变出来的痕迹；另一类以《蔡侯尊》《蔡侯盘》《蔡侯쀁鼾》《蔡侯朱缶》《蔡公子义工簠》等为代表，其共同的特点是字势极其纵长，线条排叠疏密变化极大，并做大幅度的拉伸摆动，富于装饰性，是可以代表蔡书个性的作品（图 4－2.5）。蔡器铭文使线条做极度的拉伸、并且略有强直之感，是同时期长江流域各诸侯国金文书法中的特异现象，与其虫书的装饰风格有关，可以视为美化大篆和美化装饰性书体的临界状态。

许国姜姓，原都许昌，春秋以后屡迁其都，有较长的一段时间活动



A B C

4-2.5 春秋晚期蔡国金文

A.《蔡大师腆鼎》 B.《蔡侯朱缶》 C.《蔡侯盘》

在河南省叶县境内,战国初年灭于楚。据《左传·成公五年》载,许、郑交恶,“许灵公愬郑伯于楚”,表明许国对楚的依附。许为小国,考古所见青铜器也不多,但其书法的大致情况还是可以确认的。许,金文通作“鄦”。许器也不例外,其书法同时存在新旧两种风格类型。《鄦奓鲁生鼎》作于春秋早期,为传统类型中的特异之作:字形稚拙,线条时或摇曳斜出,极具动感,与铭中少数规范端庄的字形奇正相生,用今天的标准来衡量,无疑是一件上乘之作。这种现象告诉我们,在西周王室作器之外,有些诸侯国、尤其是一些文化底蕴薄弱的小国,从一开始,其书法就未能很好地把握“篆引”规范,书写技艺的低下与较少规范束缚的无意识的个性创造,了无痕迹地融合在一起,成为其书法别具特色的基础。此后晚期之同类作品《乔君钲》的式样风格,也可以为我们的观点提供证明。另一类是趋近时尚的美化大篆,代表作品如《鄦公买簠》《子璋钟》(图4-2.6)。鄦字从皿,为鄦字异体。该器被定为春秋早期,而其字狭长,线条纤劲圆畅,是典型的春秋晚期楚系书法风格,断代显然有误。晚



A



B

4－2.6 春秋时期许国金文

A.《鄦奓鲁生鼎》 B.《盄公买簠》

期作品《许子妆簠》盖铭风格，尚不如其华美飘逸，不应有此反常现象。

邳国，《左传·昭公元年》“商有姺、邳”杜注：“二国商诸侯，邳今下邳县。”郑樵《通志·氏族略》引《风俗通》云：“奚仲为夏车正，自薛封邳”，与《左传·定公元年》“奚仲迁于邳”相合。据此可知，邳为商代古国，奚仲之后，而史籍罕有载录，约亡于战国早期。今考古所见邳器仅《邳伯罍》(图 4－2.7A) 两件，铭文环口沿书制，其始并无布划，故而字距先大后小，乃至于拥挤不堪。时逢乱世，铭文已不再具有庄重典雅的美感，尽管字形略存古意，而风味浇醨，大半近于春秋中期徐、楚同类作品。

胡国有二。姬姓之胡在今河南漯河市东，后为郑武公所灭；归姓之胡在今安徽阜阳西北，《左传·定公十五年》载是年二月，“楚子灭胡，以胡子豹归”。春秋胡国金文书法作品属于后者。胡，金文通作“𡊨”。胡国在西周时所作之器有若干传世，春秋时期的作品却很少。其中《𡊨叔𨱍》(图 4－2.7B) 为传统风格，字形浑朴稚拙，不工而美；《𡊨侯之孙陈𨱍》

属于新潮中受楚书影响的作品。二者分别代表了春秋早、晚期胡国书法的面目和变化。

番地有二。一通“鄱”，《史记·伍子胥传》“阖庐使太子夫差将兵伐楚，取番”，《索隐》：“盖鄱阳也。”此番在长江以南，今江西波阳县，春秋时期楚邑。一通“潘”，今河南潢川一带屡有古番国铜器出土，有学者考



B

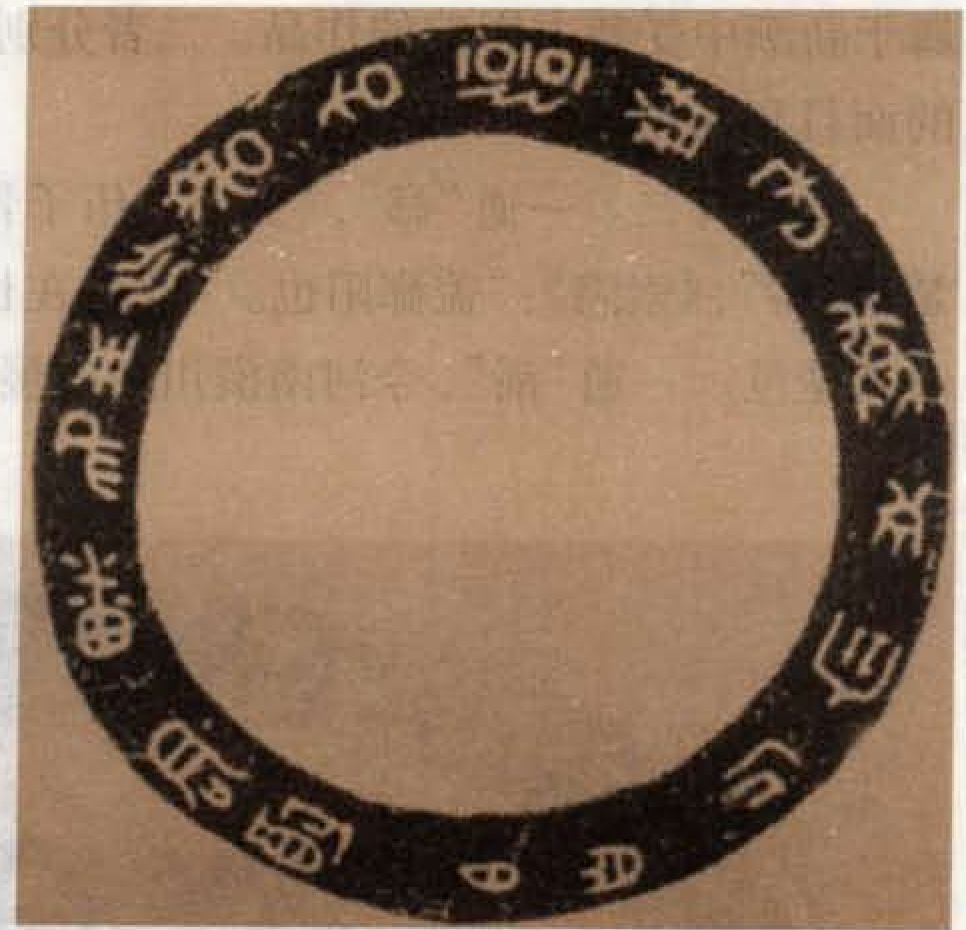
A

4－2.7 春秋时期邳、胡金文

A.《邳伯罍》 B.《䝞叔簠》



A



B

4－2.8 春秋时期番国金文

A.《番□伯者君匜》 B.《番君鬲》

该地即古番国⑨,可信。春秋早期的番器出土较多,这在小国金文作品中是个例外。番器总体上能延续宗周传统,字形大都稚拙朴茂,而美却得其神。其中《番□伯者君匜》《番□伯者君鼎》近乎童稚之书,《番君鬲》则厚重简约,《番君召簠》《番君伯歔盘》则醇美古雅,各具特色(图4－2.8)。番器有些字形的简化约易颇为独到,表明当时的文字形体已被当作一种可以美化改造的符号系统,即使是恪守传统,而由于新的简化写法,增添了不少新鲜活力,形成朴素的艺术个性。春秋中、晚期番国金文仅《番仲戈》鸟虫书作品一件,据此推知其必然亦随俗用美化大篆。

息国姬姓,始封不详。《左传·隐公十一年》载"息侯伐郑,郑伯与战于竟,息师大败而还",可见春秋早期的息国还不算很弱小。息,金文作"鄎",故城在今河南息县,鲁庄公十四年亡于楚。息器近年始有发现,《鄎子行盆》系春秋晚期之物,铭文简率圆畅,略存书写的笔致,风格则在传统和楚书之间(图4－2.9A)。

江国嬴姓,传为伯益之后,居息国西南,鲁文公四年亡于楚,其后子


A B C D

4－2.9 春秋时期息、江、邛、黄金文

A.《郥子行盆》 B.《江小中母生鼎》 C.《黄君簋》 D.《邛君妇龢壶》

孙以国为氏。《江小中母生鼎》为江国之惟一的金文书法作品，风格与息器相似(图4－2.9B)。

黄国嬴姓，故城在今河南潢川县西。《左传·僖公二年》："秋，盟于贯，服江、黄也"，杜注："江、黄，楚与国也。"又僖公十二年载："黄人恃诸侯之睦于齐也，不共(义同供)楚职，曰：'自郢及我九百里，焉能害我?'"，不料当年即被楚国所灭。黄器近年屡有发现，且数量较大，从平王东迁到其亡国的128年中，黄国金文书法完整地体现了大篆的延续、衰落、趋同时尚的变化过程，颇具史料价值。其中《黄君簋》(图4－2.9C)盖铭朴茂厚重，《黄仲匜》《傒君叔单鼎》近之；《伯亚臣鐳》《黄大子白克盘》则简率粗陋，隐含一种衰败气象；《黄韦俞父盘》已经开始浸润于时尚。

邛国姬姓，《潜夫论·五德志》有载，然何时何人始封皆不知其详，所居约在野王(今河南沁阳)。吕大临《考古图》曾摹录邛器铭文两件，拓本仅《邛君妇龢壶》一见，属于春秋晚期作品。其字纤劲圆畅，微带古风(图4－2.9D)。



A



B

4－2.10 春秋时期鄀国金文

A.《上鄀府簠》盖铭 B.《上鄀府簠》器铭

鄀国允姓，原居秦楚界上的商密，后南迁至湖北宜城。商密之鄀为“下鄀”（或作蠚），字从“虫”而不从“邑”；宜城之鄀为“上鄀”，春秋晚期楚灭鄀为邑。鄀地近楚，其金文书法也大体随楚字变化，而其稚拙生动之美，以及某些作品中堪与传统神交处，往往为楚字所不备。例如《上鄀公敄人簋》盖铭，拙陋而坚实，稚嫩而备老态，有心求工而无力致工；残泐锈蚀夸大了自身的变化和对比，进而引发超出于形式之外的更为丰富的审美联想，在先秦金石书法研究中颇具普遍意义。传统而工美者有《鄀公平侯鼎》《蛣公諴簠》等。《上鄀府簠》（图4－2.10）盖、器同铭，出自一人之手。其字势修纵攲侧，线条瘦硬生涩，虽从时尚，而绝无流俗之意，有以拙胜巧之美。仔细品味，盖、器铭文风格也不尽相同，与书写制作的随意性有直接关系。《鄀公克镈》线条纤劲圆熟，尚处于蜕变传统除旧布新的初期，故能兼乎二美。

曾国姬姓，与随是一国二名，主要活动在以随县为中心的汉东地区。曾国出土青铜器数量很大，北起新野，南抵京山，其分布之广，为楚以外小国之冠。据文献记载，春秋早、中期能够和楚国对抗的只有随国，它俨然是汉东弱小诸侯的领袖，也是惟一历劫幸存进入战国时期的国



A　　　　B　　　　C

4－2.11　春秋至战国早期曾国金文

A.《曾大保盆》　B.《曾子原鲁簠》　C.《曾姬无卹壶》

家，此即曾、随一国二名的坚证⑩。由于曾国比较强大，文化的独立性也就相应地多一些，大篆传统之绵延久远就是最好的说明。曾国金文在春秋早、中期，面目多似西周的王室作器，而其简陋稚拙处，则与上述各小国金文的传统类型情况仿佛。例如，工美者以《曾侯簠》《曾大保盆》(图4－2.11A)《曾伯宫父鬲》《曾孟嬭谏盆》为代表，皆一时佳构；拙朴者以《曾子斿鼎》《曾子屖簠》为代表，颇多生动之美，但属于不期然而然的创造。

在时尚作品中，并不都是美化大篆，其中简率或拙鄙者亦复不少。例如《曾子原鲁簠》，线条摆动较大，虽新而不工；《曾姬无卹壶》字势近于手写体与传统之间，正中有草，后者作于战国早期(图4－2.11BC)。近年出土的曾侯乙编钟等器书体有两种，一是占绝对优势的简式虫书，一是为数较少的美化大篆，后者兼有虫书影响。

另外，姒姓之鄫居山东枣庄一带，传为夏少康之子曲烈所封，春秋时亡于莒。现存《曾伯霥簠》盖铭，传云出自山东峄县，其字直入西周王



A



B

4－2.12 春秋时期邓国金文

A.《邓伯氏鼎》 B.《邓子午鼎》

室作器"篆引"规范之堂奥，线条沉毅精熟，有《虢季子白盘》遗风，更兼《九年卫鼎》之意气，是一件难得的拟古上品。

邓为曼姓古国，和都国一样，都有自己的历法。其地有二说，一为河南邓县，一为湖北襄樊，近年襄樊市樊城西北有城址发现，故学者倾向于后者。邓地近楚，并为姻国。据载楚武王夫人邓曼极有识见，料事如神，或可由此想见邓国人杰地灵、文化渊源有自之一斑。春秋早期的邓国金文恪守宗周风规，如《邓伯氏鼎》《邓孟壶》，仅看字形，几乎会认为它们是西周作品。晚期的《邓公鼎》铭文介于新旧之间，《邓子午鼎》则全然楚风矣(图 4－2.12)。

在考古学上，吴越文化被作为一种单独的文化类型来研究，如果扩大到长江下游文化这一范围，则徐国及淮夷、群舒也可以包括在内。从书法的角度看，徐国虽有自身的文化渊源，而书风近楚，吴、越两国亦然，所以一并纳入楚系书法来考察。

吴国姬姓，《史记·吴太伯世家》载太伯谦让王位于三弟季历，而与二弟仲雍南奔荆蛮，"自号句吴，荆蛮义之，从而归之千馀家"。又，太伯在吴，"文身断发，示不可用"，《集解》引应劭曰："常在水中，故断其发，文其身，以象龙子，故不见伤害。"这表明，吴文化有三种组合成分：姬姓统治者及其割舍不断的与周文化的自然联系，吴地的土著文化，归依的楚人和楚文化。吴都姑苏(今江苏苏州)，西邻强楚，北面淮夷，东南与越接壤，势力比较强大，曾一度灭楚，北上争霸，后为越王勾践所灭。吴金



A　B　C　D

4－2.13　春秋时期吴国金文

A.《吴王御士簠》　B.《攻敔王光剑》二　C.《臧孙钟》　D.《吴王孙无壬鼎》

文仅存春秋晚期作品，主要有四种类型。一是保持纯正的宗周大篆风范，如《吴王御士簠》，其传承的稳定颇耐寻味；二是近于传统而较为秀美、有新意而又不同于流俗的作品，如《工𫊸太子姑发剑》《攻敔王光剑》《攻敔王夫差剑》等；三是美化大篆，还可以细分为两种：一种近于楚风、兼有传统痕迹者，如《者减钟》《配儿勾鑃》《臧孙钟》等，另一种则有虫书影响、美化装饰性较强，圆曲者如《吴王光鑑》，狭长而近于蔡书者如《吴王孙无壬鼎》（图 4－2.13）；四是标准的鸟、凤、龙、虫书等美化装饰性书体，后面将有专节讨论。如此复杂的风格面目，实属春秋晚期金文书法所仅见。其中近于蔡器者，系两国联姻及政治上的密切关系使然；近于楚器者，则因楚文化辐射所及，兵戈相加并不妨碍文化的传播。

越国为夏少康庶子的后裔所封，都会稽（今浙江绍兴）。据《越绝书·纪策考》载，越与吴“同俗共土”，《吴越春秋·夫差内传》称越与吴“同音共律，上合星宿，下共一理”，《史记·越王勾践世家》述其俗“断发



4－2.14 春秋战国时期越国金文

《姑冯勾鑃》

文身，披草莽而邑焉”，表明越、吴文化有着明显的一致性。但是，春秋晚期以前，越国事迹一直无载，从春秋末年越王允常之立，到勾践后期灭吴并北上争霸，时间短暂，却成就非凡，再向下传至战国中期楚威王灭越，总共不过二百余年。从考古所见，越器始于春秋末年勾践之世，故而其金文书法仅有两类。一是与吴、楚风格相近的美化大篆，如《姑冯勾鑃》（图 4－2.14）、《其䎽勾鑃》，一是占主流地位的鸟虫书体。这种情况告诉我们，越国很可能从未接触过传统的大篆，而它在与华夏文明沟通的时候，只有从吴国学来的新潮书体，此前其文化当一直处于封闭状态，这对书法史研究来说，是一个颇有意义的新课题。

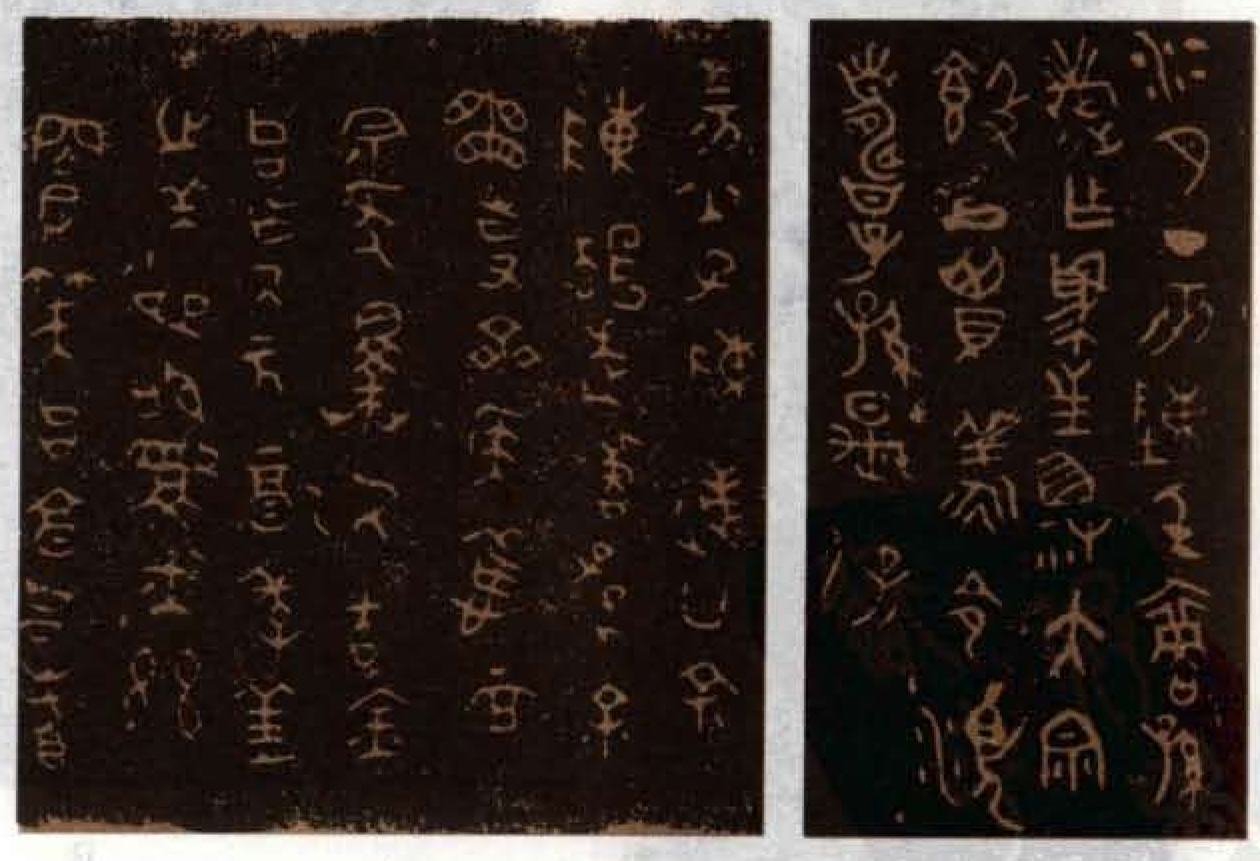
第三节

齐风与黄河下游各诸侯国的书体革新

在东方，随着政治军事、思想文化的发展变化，逐渐形成以齐国为核心的文字与书法的地域性风格系统。在此系统内，其金文书法的基础本不尽相同，后来的变化也不完全一致，但总体趋势当和楚系近似。

齐国姜姓，周初太公望吕尚始封，都营丘，后迁临淄（今山东淄博东北临淄镇北）。吕尚，助周文王、武王灭商的重要人物之一，其先世夏时

封于吕，后以国为氏。齐居东夷故地，并受其文化影响，较早地形成了自己的书法风格。齐金文有一个特出之点，即大篆绵延最久，仅次于使用籀文的秦国。春秋早期的《齐萦姬盘》铭文，美感仍为宗周风范，但有两点颇值得注意。一是某些字形的习惯性写法，很容易使人想到它们所代表的地域个性，并应有更早的渊源；二是齐书不模仿西周大篆那种肥厚古朴的形质，而是偏于瘦削空灵。齐人傍海而居，有鱼盐之利，商业比较发达，性情活泼，观念易新，在大篆中加入自己的理解，是很自然的。作于昭公时器《齐大宰遝父𠭯盘》24字，有半数与王室作器的写法不合，毫无疑问，这也会对其书法风格有所影响。这件作品还有一个重要现象，即其中若干字的形体已经变得狭长，意味着书体革新的悄然到来。这类处于变化之中、兼乎新旧形态的作品还有《国差罎》《叔夷镈》(摹本)等。春秋晚期的齐国金文大篆开始潦草简率，与当时普遍的书法风气有关，如《洹子孟姜壶》。战国早期的《陈逆簠》颇为奇特，其字笔画绝短，纵无宗周气度，却能以一种近似的形质，为之续响。另一器《陈逆簋》旧而能新，展现的是横线、斜线、曲线变化组合的图案化装饰效果，既有别于传统的"篆引"式样，也不同于新的美化大篆，艺术个性极强（图4－3.1）。此外，如《陈纯釜》，虽然时有装



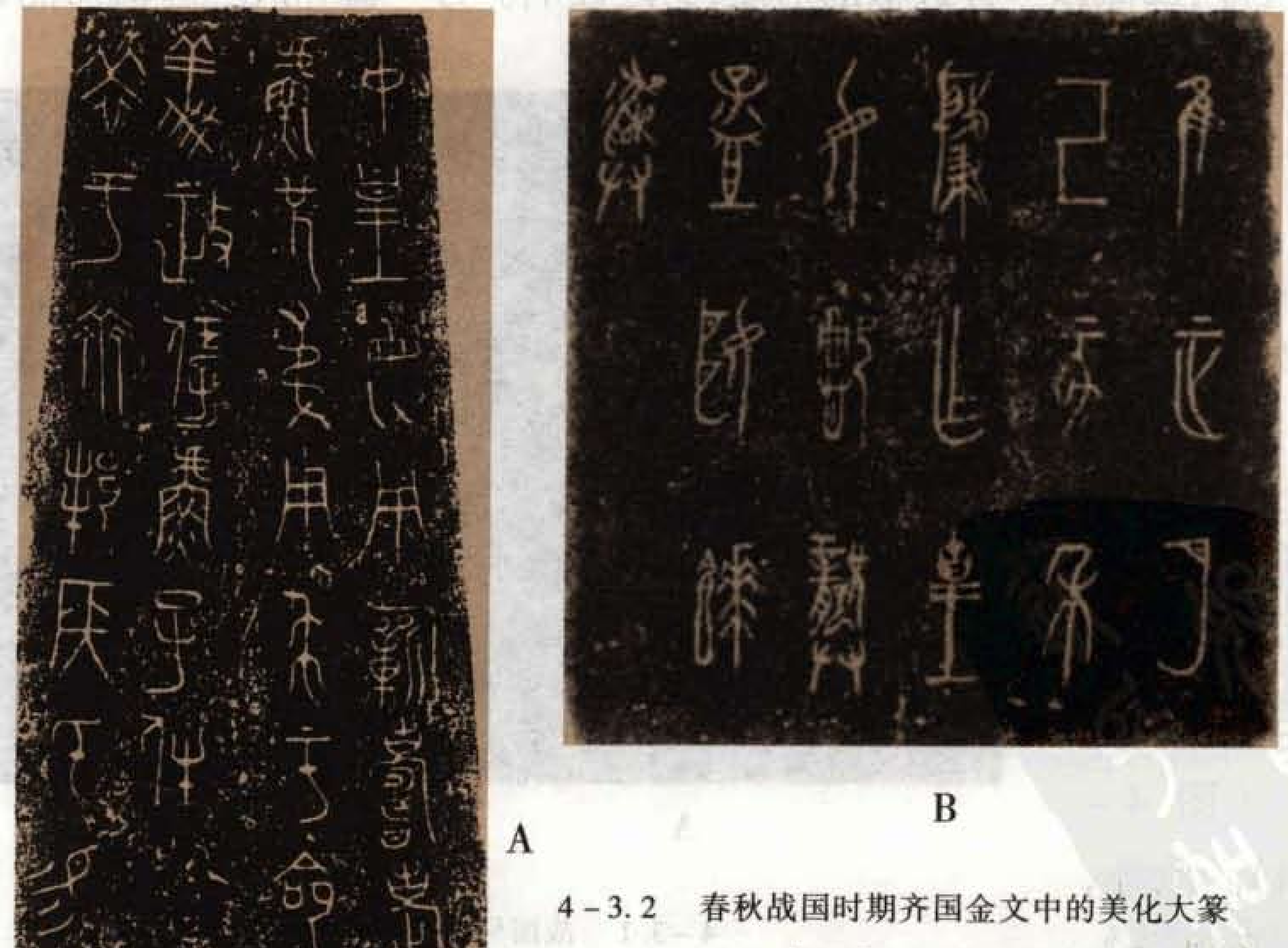
A　　B

4－3.1　战国早期齐国金文大篆

A.《陈逆簠》　B.《陈逆簋》

饰痕迹，仍不失为能够传递大篆神韵的佳作，至于《陈曼簠》，则以其整饰过度，古意已然无多，遂成大篆之末流。从西周晚期起，到战国中期为止，传统大篆在齐器题铭中使用大约五六百年，战国早期是其风格有所变化的过渡阶段。

齐国金文中的美化大篆出现于春秋中期，大体和楚国同时，而成熟程度过之。它一直与传统大篆并行，不像楚系书法那样取而代之。这种现象在中山、晋、秦等国普遍存在，可以理解为黄河流域文化的一种表现形式。齐国金文的书体革新与长江流域的楚、蔡、曾国相比，仅限于字形之大体框架的改造，如体势狭长、某些线条式样的屈曲摆动等，图案化程度尚相差许多。也可以说，是粗略与精致的差别。惟其如此，齐器题铭的美化大篆才能与传统式样并行，例如《𬴂镈》《齐侯盂》等。也有一个例外，即《禾簋》铭文，字势狭长近于蔡、曾同类作品，但其中有些字的线条做粗细变化，虽然是保留下来的书写痕迹，却与晋国的虫书仿佛，或



A

B

4－3.2 春秋战国时期齐国金文中的美化大篆

A.《𬴂镈》 B.《禾簋》

许正可以代表战国时期美化字形的新风尚(图 4 - 3. 2)。

鲁国姬姓，武王弟周公旦始封，以其摄政辅佐成王，使子伯禽居之，用天子制度。平王东迁，王室政衰，而礼乐文化在鲁不废。鲁故城在今曲阜，战国晚期灭于楚。现存鲁国金文只有西周至春秋中期的作品，多为正统式样，仅中期的《鲁少司寇封孙盘》略见潦草，少数字形变长，有美化痕迹(图 4 - 3. 3A)。

纪国姜姓，其地在今山东寿光东南，春秋早期灭于齐，事见《左传·隐公元年》。纪，金文作“㠱”，从商代晚期开始，就有“㠱侯亚矣”之族徽及作器题铭，学者或以其为“微箕之族”，二者有别。纪国亡国较早，今所见只有春秋早期的金文作品，风格为王室规范的自然延续，而字形偏高，或有齐书的影响(图 4 - 3. 3B)。

杞国为夏禹后裔东楼公所居，周初封建，战国早期灭于楚，其地在今河南杞县。据《列子·天瑞》载，杞国曾有人“忧天地崩坠，身亡所寄，废寝食者”，结果天未坠而国亡，依旧是身无所寄。由此可见，杞人还是很有个性的。杞国金文只有春秋早期作品，其字拙朴生动，颇具个性和变化，值得玩味(图 4 - 3. 3C)。



A



B



C

4 - 3. 3 春秋时期鲁、纪、杞国金文

A.《鲁少司寇封孙盘》 B.《㠱伯㝅父匜》 C.《杞伯敏亡壶》

滕国为错叔绣始封，故城在今山东滕县西南，战国中、晚期之际灭于宋。滕国金文只有春秋晚期作品，且为戈戟题铭，字数很少。其风格与齐书接近，但艺术水准不高（图4－3.4A）。

费国姒姓，夏禹之后，春秋时其君并入鲁国为大夫，费遂沦为鲁邑，故城在今山东鱼台旧治西南。费国金文仅见春秋早期作品一件，式样比较传统，见图4－3.4B《费敏父鼎》。



A B C

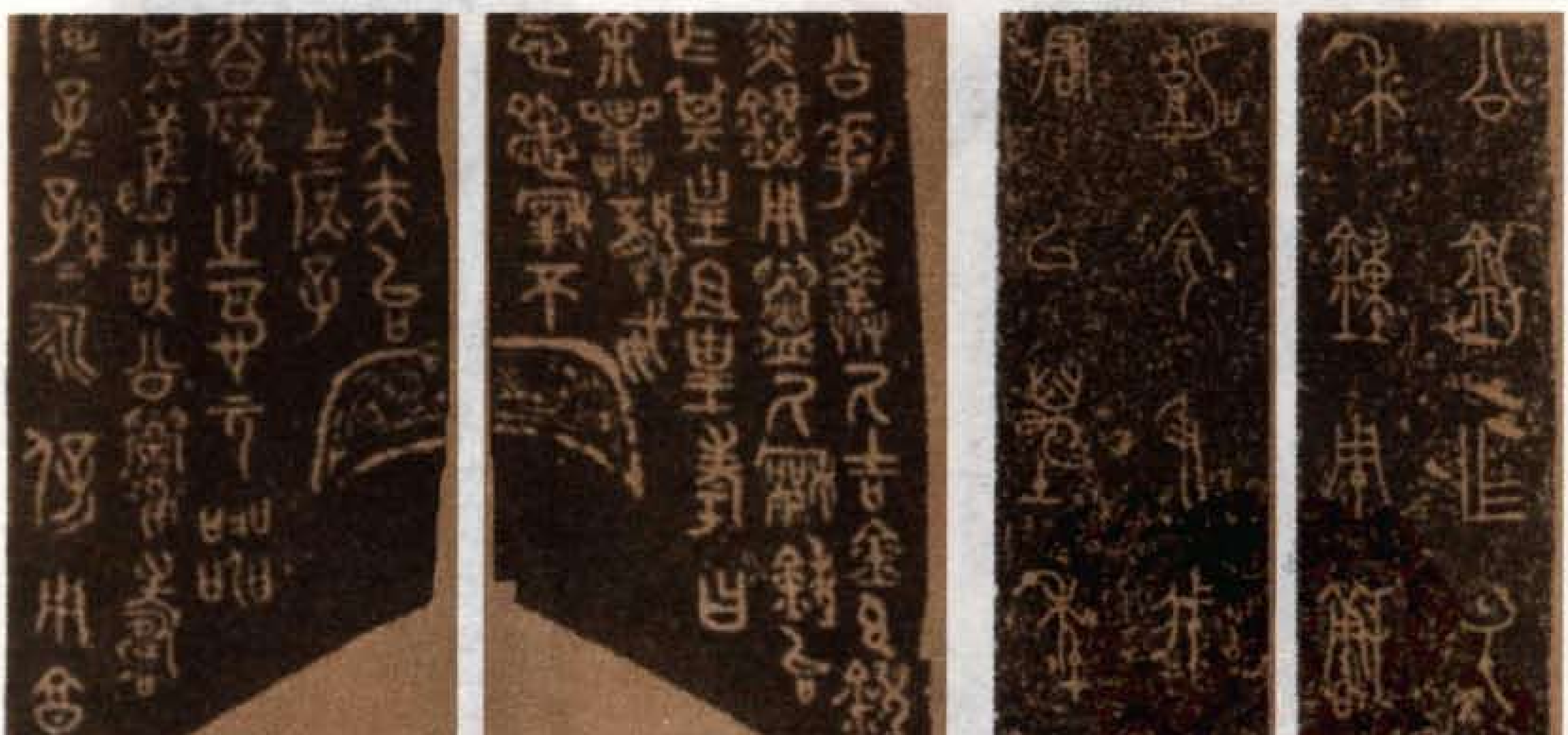
4－3.4 春秋时期滕、费、薛国金文

A.《滕侯吴戟》 B.《费敏父鼎》 C.《薛子仲安簠》

薛为任姓古国。《左传·定公元年》载"薛宰曰：'薛之皇祖奚仲，居薛，以为夏车正。奚仲迁于邳，仲虺居薛，以为汤左相'"，是奚仲为始祖，至周初封为诸侯，故城在今山东滕县南。战国晚期齐湣王灭薛，后成为孟尝君的封邑。薛乃小国，而其先世却相当辉煌，其器虽不多，其书法却有着特殊的学术价值。现存薛国金文均为春秋早期作品，分铸铭和刻款两类。铸铭如《薛侯盘》，风格与西周晚期较为质朴的诸侯国金文相同，另一

器《薛侯匜》却有些简率，尤其是“年”字的补写，使作品给人以大篆之尺牍的印象，实属同类作品所仅见。刻款如《薛子仲安簠》(图 4－3. 4C)，字迹精熟瘦韧，使大篆书法别具风情(另一器《薛仲赤簠》将在第七节叙述)。遍检春秋金文，正规礼器题铭刻款实权舆于薛器，其技艺的娴熟精湛，表明薛人长于此道，并且早有积累。薛器开刻款风气之先，当源出于自身的历史文化之化育。以小国而领导潮流，仅薛之一国而已。

邾国曹姓，或因为方言习惯而名“邾娄”，或“邹”，战国晚期灭于楚，故城在今山东邹县南之邹绎山下。现存邾国金文仅见春秋中、晚期作品。邾国地望近鲁，而书法风格却受齐国影响，从《邾君钟》《邾公牼钟》铭文可以约略地看出，邾人对新潮风尚比较敏感，有意识地采取其中某些美化手法，加入到传统的大篆之中，造成旧而不古、新而不美的尴尬情形。《邾大宰簠》也是如此。《邾公华钟》开始展示出邾人对大篆书法的独到见解：其字形方整紧密，把传统大篆的图案化推向极致，新的形式更具有秩序感，标志着邾人在改造传统大篆书体上已趋于成熟。《邾公钧钟》铭文的字形



A　　B

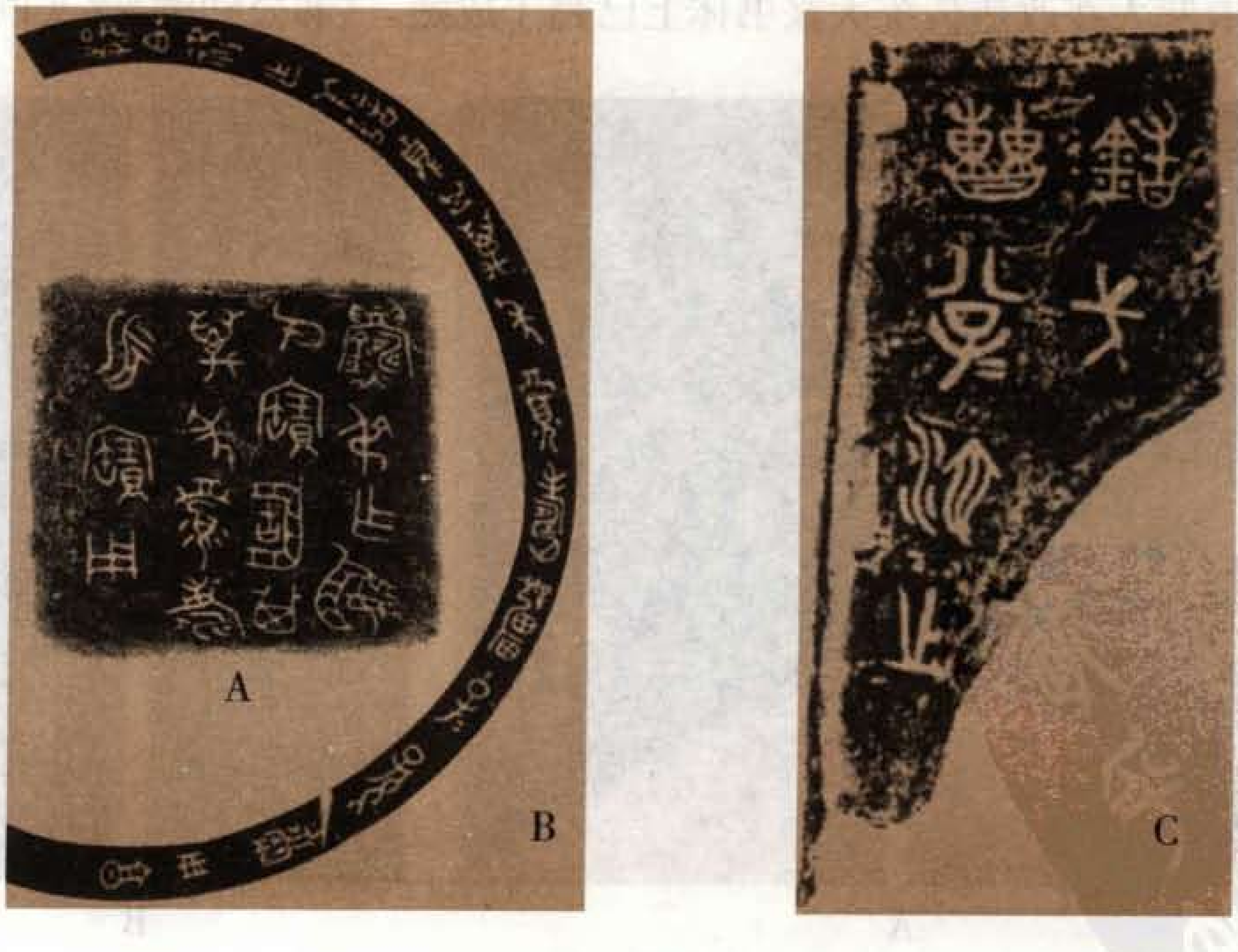
4－3. 5　春秋时期的邾国金文

A.《邾公华钟》　B.《邾公钧钟》

变得狭长，线条也加大了摆动幅度，较多采用圆点饰笔。这是受齐风影响而不尽与之相同的郳人美化大篆，作品虽未臻于上乘，然而其艺术个性和书法史上的意义应予肯定(图4－3.5)。

郳，又名小邾，为邾国别置的附庸。始封君邾肥初未得王命，后从齐桓公，尊奉周天子，遂获王命为小邾子。战国时亡于楚，故城在今山东滕县东。郳国金文仅春秋早期的《郳始□母鬲》，铭文环口沿之半排列，式样传统，但不精到。其余暂付阙如。

铸国任姓，黄帝之后，周初封建，故城在今山东宁阳县西北。铸国金文只有春秋早期作品。其中《铸叔簠》(图4－3.6A)盖、器同铭，书制者技艺高超，骨势极为强健，毫不逊于宗周作器，但器铭布局筹划不周，“寿”字被迫改作横势，为古文字书法中的变形提供了一个范例。《铸公簠》盖铭之字形变化小大悬殊，颇可引人入胜，惟线条柔弱。《铸子叔黑簠》铭文稍呈简率之意，有随俗而作的倾向。



4－3.6　春秋时期铸、郜金文

A.《铸叔簠》　B.《郜伯祁鼎》　C.《曹公子沱戈》

郜为附庸小国,《春秋·襄公十三年》:“夏,取郜”,故城在今山东济宁东南。郜虽小国,而书法颇具创意。例如,《郜伯祈鼎》(图4－3.6B)铭文环口沿大半,饶有余裕,作者采用借笔和变形,巧妙地以“无疆”二字合文,为先秦书法所仅见;又使“永宝”二字挤并为一,与其他字形成强烈之疏密反差。其余如《郜伯鼎》《郜造遣鼎》《郜遣簋》等,也都能各备其妙。郜国金文只有春秋早期作品,是以有观之未能尽意之憾。

曹国姬姓,周武王弟振铎始封,故城在今山东定陶县西南。曹器出土极少,春秋晚期的《曹公子池戈》(图 4－3.6C)起笔皆方,而线条圆畅明利,有修饰或制作工艺的因素,获得一种特殊的审美效果。小国金文书法较少束缚,有时会出奇制胜,这是春秋战国金文书法一大特色。

第四节

中原及北地各诸侯国的书体革新

春秋战国时期,中原书法现象比较复杂,它不像齐系、楚系那样由一个大国的书风来领导潮流。其中有作品的重要诸侯国有晋、宋、郑、卫,小国有郐、戴、鄀、芮、苏、虢、毛等。战国时期,宋国东迁徐州,卫国衰微,一些小国先后被兼并殆尽,韩、赵、魏三家分晋并成为列强。从书法史的角度来看,晋国与其后韩、赵、魏三个分支的作品无疑是最重要的。中山受魏的影响,可以作为晋系的附属。燕国独处北地,但作品较少,故而并作一处来叙述。此外,居住在洛阳王畿的周天子之作器题铭情况如何,过去一直是空白,但自李学勤先生考定《哀成叔鼎》非郑器、《𠫑羌钟》非韩器而同属于周之后,春秋时期的王室书法始略得而说。战国时期也有作品发现,尽管零散,我们还是可以窥知王室书法之一斑。

郑国姬姓,周宣王季弟友(桓公)始封,本邑于西京王畿之内。平王

东迁，郑武公也随迁，居新郑，战国中期初灭于韩。郑人的风流潇洒，早已见诸《郑风》诗中，历史上大都以“郑声淫”来诋毁排斥，却不能掩翳其美。郑人迁居商文化故地，又与商人后裔所封之卫国毗邻，受其风俗浸润，文化上发生某些变异是正常的。不过，郑诗虽有新声，书法却相当传统。作于春秋早期的《郑饔逢父鼎》，字势朴茂圆熟，极具内美；作于春秋中期的《郑大内史叔上匜》，字势遒媚，折冲纵横，无可克当，有西周《虢季子白盘》遗意。二器铭文堪称春秋中原书法之双璧（图 4－4.1AB），《郑子石鼎》则逊之。

郐国为祝融之后，地在今河南密县东北，春秋初年为郑武公所灭。郐，《诗经》作“桧”，其国虽小，却能使其诗歌跻身于十五《国风》之列，足以见其文化的特殊性和重要性。郐人以其亡国太早，未能在书法中尽展其才华识见，据传世《郐妘鬲》（图 4－4.1C）铭文来看，字势修长匀美，温文尔雅，已自是不俗，其余似可以从《桧风》的吟咏体味中再作想象。

戴为古国。春秋鲁隐公十年，宋、蔡、卫三国伐戴，却为郑国捷足先



A　　B　　C

4－4.1　春秋时期郑、郐国金文

A.《郑饔逢父鼎》　B.《郑大内史叔上匜》　C.《郐妘鬲》

登而伐取之，故城在今河南民权县东，与宋国邻近。戴亡国较早，仅《戴叔朕鼎》(图 4－4.2A)、《叔朕簠》《戴叔庆父鬲》三器传世，其字淹有古风，不乏匠心经营，可入能品一流。

宋国子姓，周武王灭商，封微子启于此，故城在今河南商丘县南。宋国虽为殷商后裔，却没有其先世的英武雄风，史载宋襄公有“妇人之仁”，移之书法，则儒雅柔媚之气略多，缺乏阳刚之美。春秋早期的《宋眉父鬲》，面目近于《郐姒鬲》，意蕴平和清婉，隐约有宗周风气。《商丘叔簠》(图 4－4.2B)字形方整，线条简净秀美，而骨体靡弱。这种现象表明，宋国作为殷商后裔，早已随着时间的流逝而失去固有的商文化色彩，在周人礼乐文化和“纂引”秩序的影响下，书法艺术也失去活力和鲜明个性。《诗经》还告诉我们，宋人写《商颂》诸诗，但知炫耀先公先王的文治武功，甘愿生活在久已褪色的光环之下，自己却没什么建树。此二者有着惊人的相似之处。春秋中期，宋国书法开始随波逐流，如字形的狭长、线条增加了弧曲摆动、有变形的饰笔等，《趄亥鼎》即是一例。但



A



B



C

4－4.2　春秋时期戴、宋国金文

A.《戴叔朕鼎》　B.《宋商丘叔簠》　C.《宋公䜌簠》

是，这种情形一直延续到春秋晚期，也没有形成装饰意味较浓的美化大篆，如清丽秀美的《宋公䜌簠》(图4－4.2C)、圆瘦朴拙的《乐子敬𫽄簠》。此正可谓欲守而无可守、趋时而不合时宜，如果把这种进退维谷的书法现象称之为个性的话，对具体的作品风格来说，还是大体合适的。

卫国姬姓，武王弟康叔始封，以原商都朝歌为都。春秋时期，卫懿公亡国于狄，戴公流亡而野处漕邑，文公迁居楚丘，旋徙帝丘。战国时期，卫国地位急剧下降，俯仰于列强之间。秦始皇翦灭六国定于一尊，独置卫君于野王，为附庸，秦二世时废亡。卫是先秦众多诸侯国中惟一幸存并绵延至秦的国家。卫地在太行山南麓、淇水之畔的商文化中心区，受其影响，卫国的文化艺术相当发达。卫人性格开朗，风情旖旎，有许多美丽的诗篇传诵至今。在《诗经》十五国风中，卫居其三，即《邶风》《鄘风》《卫风》，足见其人才情并茂。卫国遗物从西周到战国早期，都有大量的考古发现，惟青铜器有铭者太少，是为遗憾。现存卫国的金文大篆作品只有作于春秋早期的《卫夫人文君叔姜鬲》两件(图4－4.3)，铭文环口沿半周。二器同铭，其一预留出人名位置，以备补刻。铸铭而补刻数字的做法首见于西周《虢季子白盘》，此补刻人名，显然出于某种特别的缘故，并非常制。二铭字形写法、字距均有不同，似非出自一人之手，补刻的人名亦工拙别异，可以作为证明。就其铸铭而言，局部的现象差异，并没有影响作品整体风格的趋同。就其刻款中之工者而言，书体与铸铭近同，风格则因铸、刻工艺之别而有不同。再则，刻款如此精美，时间如此之早，表明卫国和薛国一样，都有着较早的刻款历史和较高的工艺水准。由此可见，卫人在诗歌中流露出来的开放与多情、浪漫与款曲、自由与率真，均是人性的自然抒发，其书法也有这种特点。从春秋中期到战国中期的数百年间，卫国书法全是空白，而战国晚期的刻款作品则可以告诉我们，卫人的书法个性依然很清楚。我们也有理由相信，即使日后有新的考古发现，也将仍然是展现卫人性格的书法佳作。

晋国姬姓，周成王灭唐，封乃弟叔虞于彼，称唐公。后改名晋，春秋时与郑国同为周王朝的支柱。战国伊始，韩、赵、魏三家分晋，仍保留晋



4－4.3　春秋时期卫国金文

A、B.《卫夫人文君叔姜鬲》甲、乙

君名位。周显王二十年,晋悼公被韩人所杀,晋遂亡。晋都初在翼,后迁曲沃,再迁于绛,三迁于新田,最后居屯留。《诗经》中的《唐风》,就是晋国的风诗。晋国的金文书法作品发现很少,与其大国的地位颇不相称。近年山西天马——曲村出土春秋初年《晋侯家父壶》,与传世《晋文公钟》《晋姜鼎》面目皆自相似,于此可以推知春秋早、中期晋器题铭还保持着宗周楷式。春秋晚期的《郘钟》(图4－4.4A)古风犹在,但因近于书写实际状态的笔画甚多,而显得有些简率。《晋公辥盝》《长子口臣簠》也都能恪守传统,惟其书制拙鄙,为作品带来些许衰败气象。战国时期,魏铸铭纪年戈多存大篆遗意,其特点与齐器《陈逆簋》相似,也是新旧形式错杂共存。赵、韩两国没有同类作品发现,暂付阙如。

春秋晚期,晋国金文也发生了书体革新,其线索有两条。第一,增加线条的转曲变化,如《栾书缶》。该器铭文错金,书体近于传统大篆,而字形结构颇多通俗简易的写法。这种注重曲线改造的做法有长江流域美化字形的特点,或许是受其影响亦未可知。第二,与新潮美化大篆的发展同



B



A

4－4.4　春秋战国晋系金文

A.《郘钟》　B.《赵孟介壶》

步，如《赵孟介壶》(图 4－4. 4B)。该铭字形工美，部分线条作规律的粗细变化，这种借鉴手写体风格的美化书体，属于式样朴素的晋国虫书；其余线条粗细匀一，可以视为晋国的美化大篆。以两种以上书体合于一铭的做法，在当时颇为普遍，我们将在下一节详为介绍。战国时期，魏国仍使用美化大篆，且镌刻精美，如作于魏安釐王十九年的《梁十九年鼎》、作于二十七年的《廿七年大梁鼎》。韩、赵两国没有同类作品发现，暂付阙如。

郸为春秋时期王畿之内的封国，其君世为天子之卿。据《考古图》载，河南孟县曾有十余件郸器出土，这一带当为郸国故地。《郸孝子鼎》作于春秋晚期，盖、器同铭，字形微有大篆痕迹，有一定的手写体特征，艺术价值不高(图4－4. 5A)。

芮国姬姓，王畿内封国，故城在今陕西大荔县东南。另有一个先周时期的古芮国，即《诗经 · 绵》中叙述“虞、芮质厥成”的芮，在今山西芮城县西，二者似应有些关联，惜文献未载。芮虽小国，但传世金文书法作品发现较多，集中在西周晚期至春秋早期这段时间，二者面目相近，不易分别。芮国金文大都质朴厚重，字形往往有省减变易，给人以不工而工、出奇制胜的感觉，如《芮子鼎》《芮大子伯簠》(图 4－4. 5BC)；或巧为经营，随体赋形，字尽其势，篇得茂美，如《芮公壶》(图 4－4. 5D)；或笔法便给，类于书简，如《芮大子鼎》。在传统规范之中，能做到进退随意、造



A　　B　　C　　D

4－4. 5　春秋时期郸、芮国金文

A.《郸孝子鼎》　B.《芮子鼎》　C.《芮大子伯簠》　D.《芮公壶》

登妙境者，芮人特称其能，其他诸侯国则不多见。秦穆公二十年灭芮。

苏国己姓，为先周古国之一，历史上著名的苏妲己的家乡。周武王用苏忿生为司寇，封于温，即西周时苏国居邑，故城在今河南温县南。苏金文于春秋早期颇为传统，如《苏冶妊鼎》(图4-4.6A)、《苏卫妃鼎》；春秋晚期已经随俗入时，有晋字影响，如《宽儿鼎》。

虢国姬姓，周文王弟虢叔所封，居今陕西宝鸡。平王东迁，虢、郑相随，虢居今河南陕县。史称始封为西虢，迁者为东虢。《左传·僖公五年》载晋侯借道于虞以伐虢，是年冬灭之。虢国金文多为西周时期作品，东迁以后仅河南三门峡上村岭虢国墓出土了《虢太子元徒戈》，字形古朴，与其他各诸侯国兵器铭文均不相同，应该是亡国较早的缘故。

毛国姬姓，周文王之子毛伯明的封邑，世为王室卿士，故城在今河南宜阳。春秋时期的毛国金文仅《毛叔盘》(图4-4.6B)一件作品，风格一如西周。有意味的是"毛"字左右上出的线条均向外侧翻曲摆动，系自西周时器《班簋》《孟簋》《毳盘》《毛伯㖡父簋》等铭文风格传承而来，与虫书式样相同，可以视为突出国邑族氏的一种方式。战国晚期《楚王酓



A



B

4-4.6 春秋时期苏、毛国金文

A.《苏冶妊鼎》 B.《毛叔盘》

肯铊鼎》铭文起首“楚”字作典型虫书，其余同常形，可以为此佐证。

春秋战国时期的王室金文书法作品颇为罕见，原因不明。西周初年，周公于洛阳营建东都成周，宗庙在王城，迁殷遗民于东郊，后来东郊也逐渐发展为城市。王城在史书上被称为河南，由东郊形成的城市被称为洛阳，平王东迁以后居王城。春秋末年，王室内乱，敬王徙居洛阳，亦名成周，此后王城始与成周分离而为两个城市。战国早期，周考王把王城封给乃弟揭，即史称之西周桓公。战国中期周显王时，西周惠公封其少子班于巩，号为东周，遂使东、西周分裂王畿为两个小国。东、西周分立，周天子所居成周在东周辖内，赧王时徙居西周。赧王死后，秦相继灭掉西周和东周，周告灭亡。建国后，曾在洛阳中州路春秋墓中出土大批东周铜器，但无铭文。后于洛阳玻璃厂 439 号墓出土《哀成叔鼎》等三器，有学者定其为战国早期的郑国器，铭文中的“康公”为亡国之君“郑康公乙”⑪；也有学者考其为春秋中、晚期之际的周王室作器，是一位名“嘉”者为墓主人哀成叔所作，“康公”乃周顷王之子刘康公⑫，这里取后一种观点。《哀成叔鼎》(图 4－4.7A) 系铸铭，有手写体痕迹，某些线条式样的变异可能与除锈有关。论其风格，则兼乎美化大篆初期形态和手写体双重因素，似有晋国书法的影响。同出的《哀成叔钟》《哀成叔豆》铭文也是如此。

20 世纪 30 年代初，洛阳金村古墓曾出土著名的《驫羌钟》一组十四枚编钟，学者先后考其为秦器、韩器、东周器、周王室器，其中后一观点较为可信。铭文记叙“惟廿又再祀”的一场战争，有学者据《竹书纪年》考其为周威烈王二十二年(前 404)之事，李学勤先生做了详细补证⑬。《驫羌钟》(图 4－4.7B) 铭文颇具特色，例如用俗省简化字，某些字形增加特殊的装饰形式，以及习见的圆点，某些字做增减变形等，兼有传统大篆、新体美化大篆、通俗性简化用字、地域风格四种因素。其中晋字的影响较多，周人的文化艺术精神和王室正统已经荡然无存。但是，从“东周”布币和“西周”圜钱字形来看，至少在战国中期，近乎传统的大篆形式还有保留。由于周器不多，暂时还不能作出准确的判断。


A


B

4-4.7 春秋战国时期周王室金文

A.《哀成叔鼎》 B.《羼羌钟》

中山，原称鲜虞，姬姓，是姮姓白狄的别种，居今河北正定，后迁平山。战国时魏文侯侵占中山二十余年，复国后不久，与韩、赵、魏、燕同时称王。战国晚期之初，参加了齐宣王伐燕战役，夺取大片领土和战利品，著名的中山王三器即作于此役之后。再过十余年，为赵武灵王所灭（一说赵惠文王三年灭之，即公元前296年）。中山人原本骁勇善战，被魏统治期间，儒学也被带入并且接受，在加速其华夏化的进程上起到重要作用。从中山王鼎等三器和《兆域图》铭文来看，中山同时使用美化装饰性书体、正体和草体，明显地受到晋系书风的影响。中山王墓《兆域图》铭文是其正体的代表作，除少数字形有传统大篆的余绪外，其余都是学术界习称的“古文”写法。令人感兴趣的是它的式样风格：匀一圆美的“篆引”线条、整饬端庄的体态，使人自然联想到大篆的神态风韵，尽管它们在实际上已经似是而非了。这一现象表明，大篆作为正体所具有的典范美，在其旧的形质衰落败灭的同时，其精神则转化为一种活的灵魂，有



A



B



C

4－4.8　战国时期中山、燕国金文书法

A.《兆域图》局部（摹本）　B.《中山侯钺》　C.《廿年距末》

效而顽强地传递下来，在人们的观念、心理转化的过程中，借助另一种相近的形质获得再生。应该看到，这是大篆书体的绕梁余音，如果没有后来的书同文字，中国书法史还会光灿许多。另一器《中山侯钺》笔势较为强硬，然亦能端雅秀颖，有韵外之致(图 4－4.8AB)。

燕国姬姓，周初召公奭始封，是周王朝在北方的重要屏障，春秋时期因为少数民族南下的阻隔，与中原各国往来较少。燕，金文通作“匽”“郾”，都于蓟（今北京外城之西北部），战国时期向辽东拓疆发展，成为七雄之一。春秋时期燕国金文如《郾公匜》，系传统大篆中的质朴类型；美化大篆作品仅《杕氏壶》一件(或以为出于中山)，有手写体痕迹，不甚工美，颇类于《栾书缶》。战国时期作品只有币文及兵器文字，令人惊奇的是《廿年距末》(图 4－4.8C)一铭，风格与《兆域图》相似，彼此间或许有一定的关联。

第五节

东南文化与鸟凤龙虫书[14]

从春秋晚期到战国早期，长江流域的楚、番、鄀、曾、蔡、徐、吴、越等国盛行鸟书、凤书、龙书，黄河流域仅宋国有之，为时约一百五十余年。虫书、各种变体虫书则地不分南北，得到广泛的使用，并且一直延续到秦代。那么，这一强劲之美化装饰文字形体的风气是怎样形成的呢？

按照作品的时间序列，大约以吴器《王子于戈》略早（前526以前），其次为楚器《楚王孙渔戈》(前525以前)，但它们都是相当成熟的鸟凤龙虫书，而非初始的样态，此前应有一个发展的过程。如果从《王子婴次鈩》铭文所代表的美化字形的新风气算起，则长江流域由楚器率先垂范而风靡其他。不过，正如前面三节所叙述的情形，美化大篆的发展只能为营造一种普遍的气氛起作用，而不会直接激发想象，促使人们采用图画式物象来装饰文字。

有一个非常值得注意的现象，楚器《王子午鼎》(图4－5.1A)的器主人“午”，即《左传·襄公十二年》讲到的“令尹子庚”，楚庄王之子，楚康王八年(前552)卒，该器当作于庄王至康王初。其铭在没有外物装饰的情况下，使字形线条的改造变化达到极限，并且神秘奇诡，远远超出于一般的审美需求之外。我们认为，这种书体现象和装饰手法十分特异，很可能与流传久远的楚文化巫术符号有关，或者说铭文本身已经放散出强烈浓郁的原始宗教文化气息。在第二章，我们曾经详细讨论了商代象形装饰文字的宗教性质，其后泛化而成为一种风气，影响到普通铭文的书制，图2－2.5F《㻴中仆盘》即是一例。该器的显著特点是全铭作和谐、小巧的弧曲装饰，是使作品具有整体美感的极有意义的

尝试，它突破了既有的观念、习惯，在书体演进上有着不容忽视的历史地位。后来，随着"篆引"秩序的建立和大篆书体的形成，这种全铭装饰的做法很可能像族名徽号一样，以某种特别的象征意义，微弱地传承下来，为楚人所接受，再加以变化发展，最终酿成《王子午鼎》的题铭式样。当然，这只是分析推测，还需要有中间环节的证明。

传世有一件题为《王子匜》(图 4－5. 1B)的虫书作品，国别不详，其装饰手法与《王子午鼎》颇为接近，笔势与《王孙遗者钟》酷肖，可以肯定，器为楚物，制作时间应该和《王孙遗者钟》同时或稍早。该铭六字："王子遖(或释为"造"，不确)之遹盥"，"子"字外饰"黾"类物象，"之"下增二"虫"字，表明虫书伊始，并不满足于字形线条的改造变化，也曾有过增饰物象的努力。进而可以确认，春秋中、晚期之际开始的改造、美化大篆形体的风气，应自流传久远的宗教式用字习惯(《王子午鼎》铭文已经类于后世道教的文字符箓，而《都君戈》尤其如此，详后)泛化而来，为字形增饰物象则是其进一步的发展(例如《王子午鼎》的"用"字从"隹"，已具备改饰鸟、凤的基础)，都可以视为宗教情绪的延伸，并非纯粹出于



A　　B

4－5. 1　春秋晚期楚国金文虫书

A.《王子午鼎》　B.《王子匜》

美的目的。至于楚取鸟虫而吴兼取龙凤作为字形装饰，则属于各自之文化习俗所致的个性差异。

1. 鸟、凤、龙、虫书名实原委

韦续《五十六种书》十二："周文王时赤雀衔书集户，武王时丹鸟入室，以二祥瑞，故作鸟书。"按，"赤雀""丹鸟"以及文献中的"朱雀""朱鸟"，均系凤之别名，在方位中代表南方，在五行中代表火，颜色为红。《艺文类聚·祥瑞》引《春秋元命苞》："火离为凤皇，衔书游于文王之都，故武王受凤书之纪。"很明显，韦续把"凤书"误为"鸟书"。又《五十六种书》五："少昊金天氏，以鸟纪官，作鸾凤书，文章衣服，取以为象。"按，《左传·昭公十七年》载郯子述其高祖少昊氏以鸟名官，其族有"凤鸟氏、玄鸟氏、伯赵氏、青鸟氏、丹鸟氏、祝鸠氏、鴡鸠氏、鳲鸠氏、爽鸠氏、鹘鸠氏"，鸟为其总名，证知传说中少昊氏所作"鸾凤书"，应以"鸟书"为是。

按照传统观念，西周文、武之兴，上应天命，必有祥瑞。《诗经·卷阿》"凤凰于飞"毛传："凤凰，灵鸟，仁瑞也"，是以凤、鸟之书附会于文、武。实际上，鸟、凤是东南文化的产物，与发祥于西北的周人毫无关系。

《五十六种书》一："太昊庖牺氏，获景龙之瑞，始作龙书。"按，依照传说，华胥氏女子履雷泽巨人足迹，感孕而生伏羲（与庖牺音同字异）；雷泽中有雷神，人首龙身，看来伏羲是龙的儿子。又，《左传·昭公十七年》载郯子所述，"太昊氏以龙纪，故为龙师而龙名"，《竹书纪年》载太昊系统有"长龙氏、潜龙氏、居龙氏、降龙氏、上龙氏、水龙氏、青龙氏、赤龙氏、白龙氏"，与少昊氏以鸟纪官相同，都是远古图腾的写照。又，文献载太昊风姓，即《后汉书·东夷传》所述的"九夷"之一，风夷又名"凤夷"，表明鸟图腾的少昊与龙图腾的太昊两个东夷土著部落之间有某种亲缘关系，中国人自古以来把凤、龙视作天然的一对绝非偶然。如此，以龙书附会于太昊庖牺氏，也算是有些边际。

不过，春秋战国时期的龙书物象乃夔龙，寓意也应该和韦续所言之

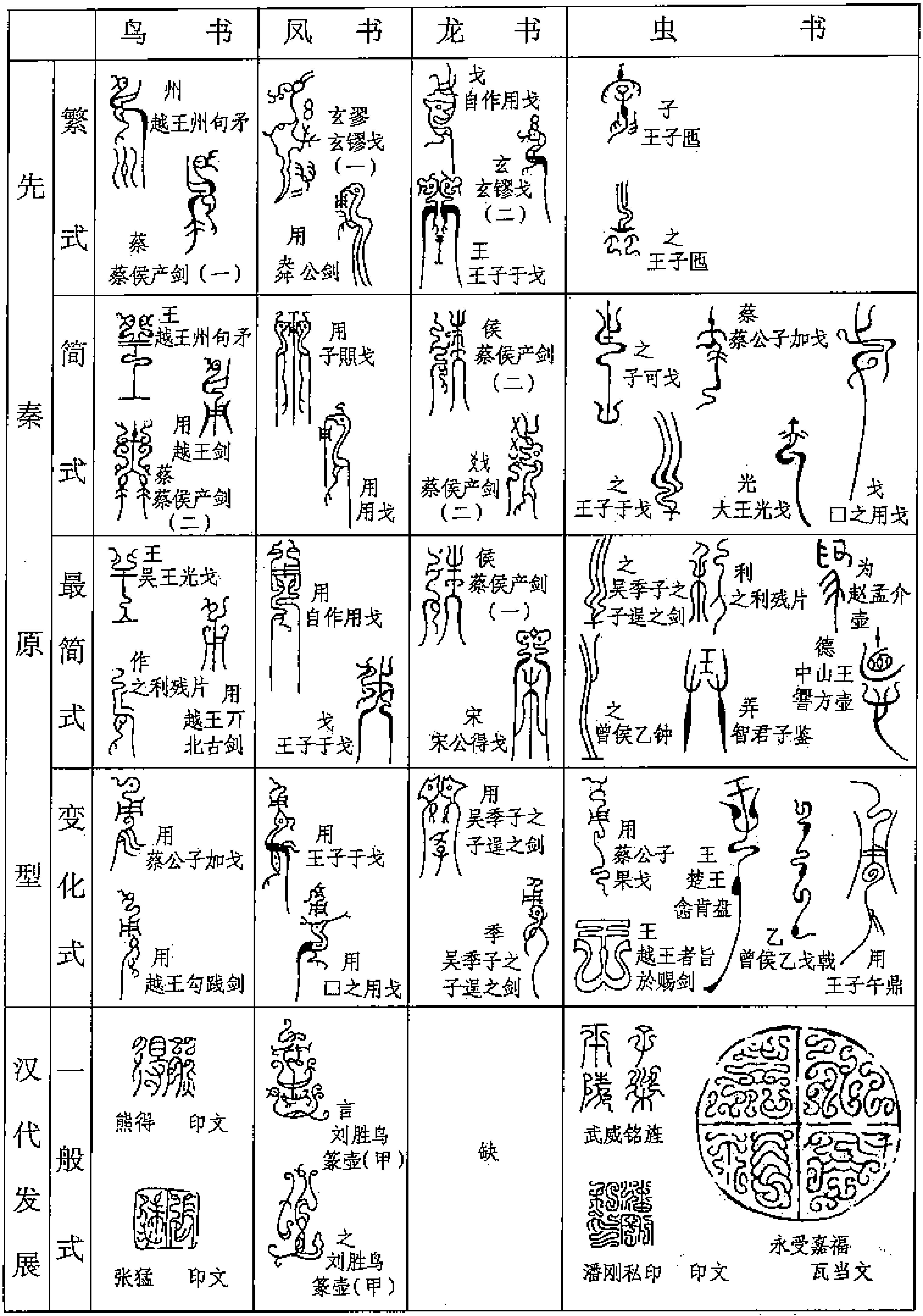
"景龙之瑞"有别。《山海经·大荒东经》:"东海中有流波山……其上有兽,状如牛,苍身而无角,一足,出入水则必风雨……其名曰夔。"《庄子·秋水》:"夔谓蚿曰:'吾以一足趻踔而行。'"一足兽而能生风雨,其神异已近乎龙。《说文解字》:"夔,神魖也,如龙一足。"这是夔又名夔龙的原因。又,《文选》载扬雄《甘泉赋》:"属堪舆以壁垒兮,捎夔魖而抶獝狂",李善注引孟康云:"木石之怪曰夔,如龙有角,人面。魖,耗鬼也",分夔、魖为二。按,张衡《东京赋》:"残夔魖与罔象,殪野仲而歼游光",夔魖与罔象、野仲、游光并举,明李注分言之非。

《五十六种书》二十二:"虫书,鲁秋胡妇浣蚕所作,亦曰雕虫篆。"晋、齐虫书作品比较朴素,一般只做局部线条的粗细变化,大约从日常手写体式样美化改造而来,与蚕虫类形体略有些相似,后人的附会也不算全无踪影。对于形态多变、式样优美的南方各国的虫书而言,则一无是处,没有必要据以立说。

顾名思义,鸟、凤、龙书三体都有物象装饰,因物象而得名。后世美化装饰书体增至百余种,其十之八九是根据所饰物象命名,少数如虫书者根据书体的式样特征来命名,并且约定俗成,例无疑义。按照这一原则,我们将依次考察春秋战国时期的鸟、凤、龙、虫书的书体特征和作品的文化涵义。

论及书体特征,则鸟、凤、龙三体一类,虫书自成一类。从图4-5.2《鸟凤龙虫书分类简表》可以看出,鸟、凤、龙三体有三个共同的特征:

> 第一,繁式、简式、变化式所饰物象基本游离于字形之外,不影响识读,仅有少数字形的笔画线条与物象错嵌。字形为了与物象协调,往往要做变形处理,而变形多借助虫书的装饰手段进行。这类装饰图画性较强,在很大程度上,作品表现的是工艺美而不是书写美。
>
> 第二,最简式大都只装饰物象的局部,甚至是缺少中间环节即不易辨识的简单曲线。这种情况与字形有关,或是出于一字以至于全铭变化的需要,或因国别、地域性风格时尚、设计制作者的审美个性所



4－5.2　春秋战国时期鸟书、凤书、龙书、虫书分类简表

致。不论基于何种原因，都会促使人们更好地认识和利用曲线，在保证视觉形式的单元符号——字形美的同时，把曲线美发挥到极致。这是一个非常有价值的艺术发掘过程。

第三，鸟、凤、龙三体以所饰物象为名，而同铭字形却不能尽饰物象，无物象者又均与虫书相同，由此造成颇为多见的一铭二体、甚至一铭三体的组合情形。也可以说，鸟、凤、龙三体都是在虫书字形的基础上，增饰物象并稍加变化而成，缺乏独立的书体特征，也就不能独立地展示其书法之美。

这只是就其大概而言，具体到某一式一字，还会有种种变化差异。例如，同为繁式，有物象完整全为外饰者，有物象完整而局部变化与字形借画错嵌者，有单鸟单凤单龙者，有双鸟双凤双龙者，鸟、凤、龙三种物象均各有两种以上之式样，等等；同是一个"用"字，有单鸟借画错嵌者，有单凤、双凤衔之者，有一鸟一凤、双鸟、双凤上下夹嵌者，还有繁式、简式、最简式的变化调节，竟多至十几种装饰式样。

需要指出的是，装饰"用"字的物象，以凤居多，凤、鸟组合者次之，鸟形最少，代表了"凤凰衔书"之祥瑞及其蜕变的美化装饰。传说伊始，可能是凤凰从上帝那里为西周文、武之兴衔来有字的书册，以应天命。用，或即《尚书》和青铜器铭文中"用命"之省，在甲骨卜辞中，凤为上帝的使者，以凤形属之"用"字，正是上应天命的象征。至于"用"字在器铭中读为使用义，并不影响人们在词外的美好寓寄。按照当时的政治形势，诸侯们最热衷的是兼并争霸，大国君主以上应天命自期自励，在自己所用的兵器题铭中制作"凤凰衔书"之祥瑞象征，也是很自然的。《易林·泰之益》云"凤凰衔书，赐我玄珪，封为晋侯"，足以证明我们的看法。

如《鸟凤龙虫书分类简表》所示，《越王州句矛》和《玄镠戈》(一)之繁形的鸟、凤很容易区分，其余就不太严格了。凤书及其所代表的文化涵义一直被埋没，这是直接的原因。按照《尔雅·释鸟》郭璞的注说，凤为"鸡头、蛇颈、燕颔、龟背、五彩色，其高六尺许"，用这个标准来衡量，

则《子朋戈》《用戈》《王子于戈》等鸟形均有"鸡头、蛇颈"的特征，非凤书莫属。凤书最简式也不省略冠形。鸟书无冠形，喙大都开张，最简式也保留这一特征，较繁者翅形上翘。如果加上国别特征，鸟、凤二体彼此的区别还会更明显一些。

在商周青铜器纹样中，夔龙只有一种式样，除多出一足之外，其余和甲骨文、早期金文的龙字差不多。不过，龙书所饰的夔龙形象并不一致，似乎代表了不同地域之历史文化和神话传说的个性差异。《自作用戈》中的"作""戈"二字所饰夔首有角、一足，与内(读为纳，指戈中右侧横出部分)上面的夔龙纹完全相同，与《蔡侯产剑》所饰一致，明其为蔡器无疑。吴器《王子于戈》夔首似兽，宋器《宋公栾戈》《宋公得戈》亦然，表明吴、宋两国的龙书取象有着共同的渊源。又，《吴季子之子逞之用剑》夔形怪异，似为兽首之讹。

又，传世题名《玄镠戈》者凡十余器[15]。其一摹本不精，但仍可以看出"玄"字所饰乃与蔡器同形之龙书；另一器"玄"字所饰夔形如蛇一足，与战国楚帛画《夔凤人物图》中的夔龙仿佛，或许出自楚人之手。

值得注意的是夔、凤形象合饰于同一铭文的现象，一祥一祸，一善一恶，可能是沿袭商周青铜纹样"夔凤纹"的装饰习惯而来。在商周青铜纹样中，夔龙的地位比较突出，它既然是能够为祸耗财于人类的神怪，即应该有着与饕餮相同的威慑作用。人们把它们创造出来，借以象征宇宙的神秘，冥冥世界的威严与恐怖，反过来再使人们望而生畏，朝夕戒惕，以祈多福，以求得某种心理上的平衡与宁静。另一方面，在"国之大事，在祀与戎"那个血与火的年代，祭祀权即政权，天子、诸侯、卿大夫各级主祭者在青铜礼器中以饕餮、夔、凤为纹样主题，表示他们具有与天地鬼神沟通的特权。也可以把这些物象视为一种特权观念意识的象征符号[16]。

虫书自成一类。对虫书的判断确认，用物象外饰只有《王子匜》一件作品，可以视为特例。其简式的标准有二：一是线条作颇为复杂的转曲摆动，二是有明显的粗细变化，装饰性较强。采用半圆和垂袋形装饰者

属于变例。最简式的标准要分别南北：南方各国的题铭、包括与鸟书等同铭者，其线条粗细匀一作转曲摆动及拉伸、或作飘带状的线条转曲和粗细变化、或增加饰笔，式样类于图案纹样；北方虫书线条仅作简单朴素的粗细变化，它源出于手写体式样，有清楚的美化整饰的痕迹。中山器虫书线条兼有南方的小巧转曲，也可以视为变例。

但是，汉以前的各种书体都是先有其实，而无其名。汉人尚学术，从他们开始，为已有的书体命名，并且只限于所见所用，不可避免地带有主观色彩和时代印记，包括误差在内。汉人所能看到的，不过是印章、砖瓦、铭旌中的虫书，并不知道其线条的屈曲萦绕在一定程度上，体现了先秦时代楚、越等国的虫书特征，有可能是楚遗民、工匠世代传习下来的东西，而是一律当作通行的秦八体之一的虫书看待，也不知道汉代的虫书以小篆作为美化改造的字形基础，与先秦的虫书差异甚多。尽管如此，汉人还是从线条式样与蚓、蛇类的对比联想中找到了共同点，传神地命名，应该说，虫书体的名实还是相符的。

关于鸟凤龙虫书的历史文化背景，马国权先生曾谈到宋国为殷人后裔，用鸟书或许与氏族图腾有关，余则阙疑[17]。去疾先生认为鸟虫书源出于商周青铜纹样，不及其他[18]。

其实，商人以鸟为图腾，而商代并没有用鸟、凤之形来装饰文字。时隔五六百年之后，图腾文化早已不复存在，其后裔宋国即使采用鸟书，也不会与原始的图腾发生联系。何况东南各国普遍使用鸟书，而又无法证明它们同样具有鸟类图腾的文化线索。

作为青铜纹样，其母题如饕餮、夔、凤等自商周而下颇为稳定，基本不受地域性历史文化的影响，如果看不到西北各诸侯国没有鸟、凤、龙书，却把它们的产生归结于青铜纹样，是不妥当的。另一方面，这几种装饰性书体的物象特征表明，鸟、凤的形体式样并非源出于青铜纹样，龙书除蔡器所饰夔形与青铜纹样相同以外，其余绝无关联。由此可见，讨论鸟、凤、龙书缘起及文化背景，青铜纹样只能作为参考。

根据文献记载和现代学术研究，远古东方部落以鸟为图腾，后来有

一部分(即东夷岳石文化)南迁至越地。商人以鸟为图腾,其先世自北向南屡屡迁徙,曾在今河南省南部留下商文化的痕迹(即南亳谷熟)。楚文化兼受东夷和商文化的影响;吴、越同俗共理,处于东夷和楚文化的笼罩之下。蔡国虽出于姬姓,但自蔡叔放逐之后国势衰微,一直仰息于吴、楚两个大国,受其影响即在所不免。鸟是飞禽的总名,凤为百鸟之王。以鸟、凤为基调的东南文化经历了漫长的发展之后,鸟类与人的亲和性逐渐以习俗的方式凝固下来,逐渐形成以之象征灵异和祥瑞的泛化心理符号,不再具有图腾涵义,而更多地借以体现观念的和习俗的文化价值。这种颇为稳定的、几乎是近于本能的对自身文化的亲和感,以及由兼并争霸诱发的地域性文化认同现象,成为产生并流行鸟书凤书的基础,在春秋晚期那个特殊的社会条件下,它决不是一般意义上的审美与时尚所能替代的。相反,西北各诸侯国缺少类似的文化沉积,即使同样沿用商周青铜纹样,也很难激发灵感,把鸟、凤形象转移到装饰文字形体上面,并赋予它们远远超出于自身形式美之外的文化涵义。

中国地势西北高而东南低,所以东南多水泽,多出与水泽有关的神话传说和风俗,龙就是其中最有代表性的内容之一。前面讲过,太昊庖牺氏是以龙为图腾的东方部落,即东夷中的风夷(凤夷)。《竹书纪年》载夏后相二年征风夷,其前后该族是否有南迁之事,尚无法求证。不过,《左传》《史记》均记载吴国风俗"断发文身,臝以为饰",《集解》引应劭的解释:"常在水中,故断其发、文其身,以象龙子,故不见伤害",这种风俗与太昊部落龙图腾文化有无直接的渊源,我们尚不清楚,而其内涵的一致性,则可以确认。

夔也是东南文化的产物。《山海经·大荒东经》、《释文》引李颐说,均言东海流波山(《释文》少"波"字)有夔。又,庄子为楚人,故于《秋水》篇以夔为说;春秋时有夔国,与楚为邻,《左传·僖公二十六年》记载楚人灭夔,虏其君而归;夔姓,一说出于楚君熊挚之后,一说夔人立国后以国为氏。应该看到,这些貌似简单、零散的东西,内蕴深处一定有其可以连贯的线索。

前些年，在河南濮阳西水坡新石器文化墓葬中发现：M45墓主人为成年男性，两侧用蚌壳精心摆制有龙虎图案，龙形取材于我国特有的扬子鳄，时间距今约六千年左右[19]。这一考古发现纠正了过去人们对中国龙的原型若干不准确的看法，夔形亦当从其变化而来。至于宋、吴两国龙书所饰之夔首似兽而同于《山海经》的记载，蔡国之夔近于青铜纹样，楚国之夔类于蛇形，系不同地域文化之个性差异，其共性“如龙一足”是主要的。商人出于东南文化，从生活中撷取凶残可怖的鳄形，加以改造，施之于青铜纹样，作为具有宗教巫术功能的神怪，并为后人所认同。当然，这种认同以及后来转而用以装饰文字形体，也像鸟、凤一样，需要有相应的文化基础。

春秋以后的政局变化，使本来就桀骜不驯的楚国脱颖而出，其书法也得以大放异彩。如前所述，神秘奇诡的《王子午鼎》铭文装饰与变化十分复杂，应该有更早的渊源。其后有两条传承线索：一是借其狭长的体势、大幅度摆动的线条来改造传统的大篆；二是直接引发外饰物象创造鸟凤龙虫书，《王子匜》可以视为它的直接发展与不太成功的尝试，其后逐渐在与鸟、凤、龙三体配合入铭的过程中成熟起来，并且形成多种式样的流派分支。

在鸟、凤、龙、虫四体之中，虫书的文化涵义比较微弱，而更多的、展现在世人面前的，是精湛富丽的字形图案美和转曲摇曳、样态优雅的曲线美。也就是说，从《王子午鼎》铭文的宗教意味，到一般器铭的应用，虫书较快地完成了蜕变，成为容易被人理解和采用的艺术形式。其结果，鸟、凤、龙三体以其文化上的象征意义，随着乱世而勃兴，随着楚国一统南方、使之失掉赖以生存的文化环境而消亡。相反，虫书成熟之后，已经不再具有明确的文化意义，书体美的表现没有任何羁绊，为不同地域国别、习俗文化的人们提供了充分的创造自由，可塑性强，适应性和生命力也强，所以虫书不受政局的变化影响，一直延用到汉代。

应该承认，地域性的艺术形式、风格与其历史文化的关联是比较微妙、难以言传的，即使能体味到彼此之间的因果关系，也很难把握和论

证。对于某一时代那些创造不同艺术形式和风格的人们来说，可能根本就不曾想过要以一定的符号式样去表现或象征历史文化的某种特殊涵义，而历史文化却能通过他们的努力，准确、生动地体现出来。这个道理正如我们今天仍可以欣赏的地方民歌、戏曲一样，只有深入其中，才能感受到种种超出于形式之外的内容。

鸟、凤、龙、虫书按照作品的国别特征，楚、鄀、曾、番、徐一系，吴、蔡、宋一系，越国自成一系，北方晋、中山、齐一系，没有作品发现者暂付阙如。

2. 楚系

楚系的特点是：一、基本不用凤书、龙书；二、装饰物象基本不破坏字形，便于识读；三、与鸟书合铭的虫书线条直曲变化繁复小巧，图案性较强，规律地在线条的局部饰以半垂袋形肥笔，以丰富线条的变化，提高曲线美的表现力；独立使用的虫书，简者较之美化大篆仅多线条的转曲摆动，繁者均有肥笔装饰，工艺美感较强。各国的作品分述如下。

楚国使用鸟书较早。据考⑳，《楚王孙渔戈》器主人王孙渔，即《左传·昭公十七年》楚对吴作战中死于长岸的子鱼（公子鲂），器铭作于此前（前525）。铭六字，鸟书二字，饰全鸟形，余为虫书，错金。另有一件同铭之戈，与此当出自一人之手，惟摹录不精，致使二者微异。《楚王酓璋戈》（图4-5.3），器主人酓璋即楚惠王熊章（前488—前432）。铭文十八字，饰全鸟形者凡四，“戈”字中部饰一鸟爪，可以视为最简式鸟书，其余为虫书。此铭制作至精，近于青铜纹样，以其装饰过甚，严重地影响了书法之美。另一器《楚王酓璋剑》铭与此相类。此外，还有一件国别不详的传世作品《王孙名戈》，铭文六字，鸟书三，虽然摹本颇多失真，仍可以据鸟形和装饰手法而定其为楚器，时间在王孙渔之后、楚惠王之前。又，《楚王酓璋镈》是最简式虫书与美化大篆的混合作品，虽不精佳，但代表了美化装饰文字形体的风尚和影响。



4-5.3　《楚王酓璋戈》鸟、虫书(附摹本)

春秋时期，楚器《王子午鼎》是迄今可考之最早的虫书作品，其后有《王子匜》，前者过于繁复奇诡，后者又多外饰，均非佳构。但是，河南淅川出土的《倗匜》却让人感受到一种成熟的装饰之美，它应该是前二器铭的直接发展。另有《佖子倗缶》，装饰手法与此器近似，但不甚工(图 4－5. 4A)。战国早期的《敚戟》，铭文多用曲线变化装饰，颇为工美生动(图 4－5. 4B)。战国晚期的《楚王酓肯盘》，铭文环列于盘周，字势狭长而微曲，在突出线条转曲摆动并做纵向延伸的同时，局部增加垂袋形肥笔，极具装饰效果(图 4－5. 4C)。器主人楚王酓肯，即楚考烈王熊元(或作“完”)。又，同时之《集脰鼎》字迹潦草，而起、收笔处均作蜷曲状，可视为受虫书影响的变体草篆，艺术价值不高。

鄀器仅《鄀君戈》一件，铭文为“鄀君用戈”四字，鸟书二。或释该铭为“郢君凡宝有”五字，因首字异释，器出湖北江陵楚地，故也有可能为楚人作品。该铭变化装饰至为繁杂，字形隐翳极难辨识，在鸟、虫书研



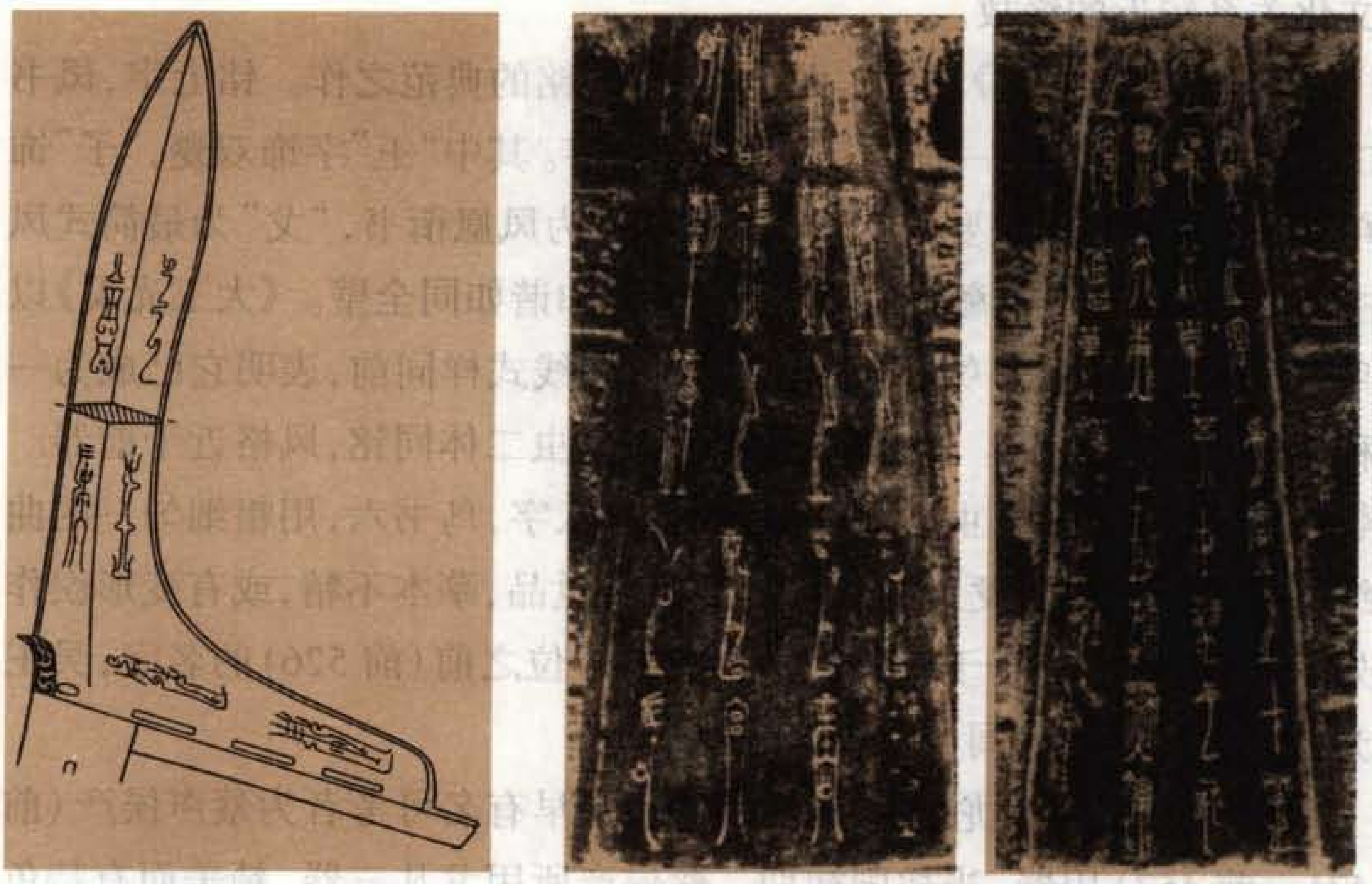
A　　B　　C

4－5. 4　春秋战国时期楚国金文虫书

A.《倗匜》　B.《敚戟》　C.《楚王酓肯盘》

究上，它可以作为一种风格类型而存在，艺术上无可汲取。

曾国鸟书作品如《曾侯乙三戈戟》，三戈同铭，六字，鸟书三，以曲线象征性地代表鸟首，以鸟足为呼应。字形狭长，曲线规律地增加肥笔装饰，风格和《楚王酓璋戈》铭虫书如出一辙，很可能是楚人为曾侯乙所作。另有《曾侯戉双戈戟》两对，亦为虫书作品，但制作不精。曾国虫书数量最大的是《曾侯乙编钟》，均最简式，用饰笔，曲线摆动流畅优美，艺术性较高(图 4－5.5)。



A　　B

4－5.5　战国早期曾国金文鸟、虫书

A.《曾侯乙三戈戟》(其一)　B.《曾侯乙编钟》(局部)

番国鸟虫书作品仅《番仲戈》一件，铭文八字，鸟书四，阳文。其字体势纵长，曲线精熟，颇有楚、曾风味，所饰鸟形较为省减，自备一格。器作于春秋晚期。

徐国鸟虫书作品仅《郐王义楚剑》一件，系摹本，不甚精到。铭文六字，残二，鸟书三(?)。字均用“口”“日”等字形偏旁、以及翅羽形为外饰，

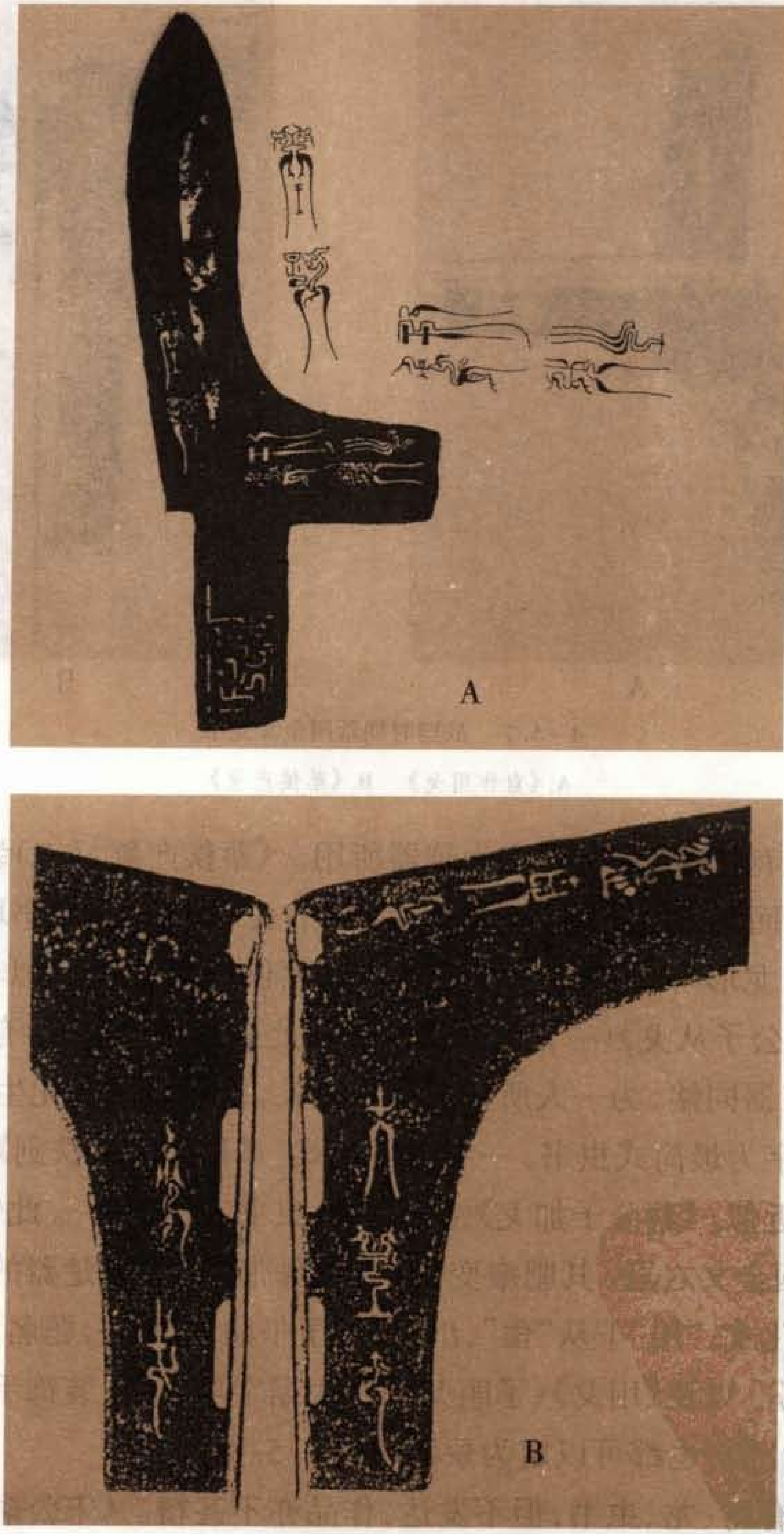
变化复杂而无规律，其中“用”字除开外饰部分，上出最简式鸟首，下为“隹”字，构思从楚器《王子午鼎》“用”字脱化而来。有楚风影响而能独出心裁，惜格调不高。

3. 吴系

吴系鸟、凤、龙、虫书四体齐备，其装饰性较强者亦能平和优雅，简易者线条瘦美，与楚器藻饰之华丽浓烈趣味颇异，也许是这三国与华夏文化关系较近的缘故。

吴器《王子于戈》，是凤、龙、虫三体同铭的典范之作。铭七字，凤书二，龙书二，虫书三，一面六字，另一面一字。其中“王”字饰双夔，“子”饰单夔，表明装饰手法要视字形而定；“用”为凤凰衔书，“戈”为最简式凤书；虫书曲线式样与夔身一致，故而通篇和谐如同全璧。《大王光戈》以鸟、凤、虫三体同铭，鸟、凤形均有简省，曲线式样同前，表明它已成为一种范式（图 4－5.6）。《攻敔王光戈》为鸟、虫二体同铭，风格近于前器。《攻吾王光剑》为鸟、虫二体合饰一器，铭八字，鸟书六，用粗细匀一的曲线，风格兼乎《都君戈》和越器。此剑系传世品，摹本不精，或有变形误作处，真伪待考。王子于，即州于，吴王僚即位之前（前 526）的名字；吴王光，即阖庐，亦作阖闾（前 514—前 496）。

蔡国的鸟、凤、龙、虫书备集众美，最早有名可考者为蔡声侯产（前 471—前 457）用器，当战国初期。蔡侯产所用戈凡三器，精美而有特色者系北京故宫所藏，《东周鸟篆文字编》题为《蔡侯产戈》（一）。该铭六字，均饰龙形，式样与装饰手法颇类《自作用戈》，后者龙形与内部夔纹相同。如此，既可以确认此二铭为完整的龙书作品，也可以定后者为蔡器。该铭横画较粗，转曲多用肥笔，垂曲的线条均瘦劲飘拂，有清楚的楚器《倗匜》《敓戟》风格；至于字形在上，物象在下，则出自楚国鸟书的装饰习惯（图 4－5.7）。《蔡侯产剑》（一），铭六字，鸟书二，龙书二，虫书二；鸟形均与字形借笔共画：鸟尾与“蔡”字为一，鸟足与“用”字左画合一，后者为《越王州句剑》等铭所仿效。龙形居字左半，故不能全；虫书较



4－5.6　春秋时期吴国金文鸟、凤、龙、虫书

A.《王子于戈》　B.《大王光戈》



A



B

4-5.7 战国时期蔡国金文龙书

A.《自作用戈》 B.《蔡侯产戈》

为工美,且有特色,其“剑”字为越器所用。《蔡侯产剑》(二)装饰与前相反,龙形繁而鸟形简。铭文也是六字,龙书五,鸟书一。鸟书取对称的图案式构形,龙形与《自作用戈》相同,与《蔡侯产戈》微异,似非出于一人之手。《蔡公子从戈》(一)的龙、鸟之形与此剑铭同,但字形有别。《蔡公子果戈》三器同铭,为一人所作。其字狭长,线条直曲变化生动美观,六字中有五字为最简式虫书,一字为变化式。《蔡公子从铁剑》铭文六字,风格与此近似。《蔡公子加戈》铭文六字,虫书五,鸟书一。此铭线条之优美,为蔡国金文之冠,其肥瘦变化,有如舞带当空,系楚器的装饰风格;鸟书为变化式,“用”下从“隹”,出于《王子午鼎》。此外,题名为《玄镠戈》中的大部分、以及《用戈》《子朋戈》等,根据字形风格、装饰手法、物象式样的综合比勘,也都可以定为蔡器(图4-5.8)。

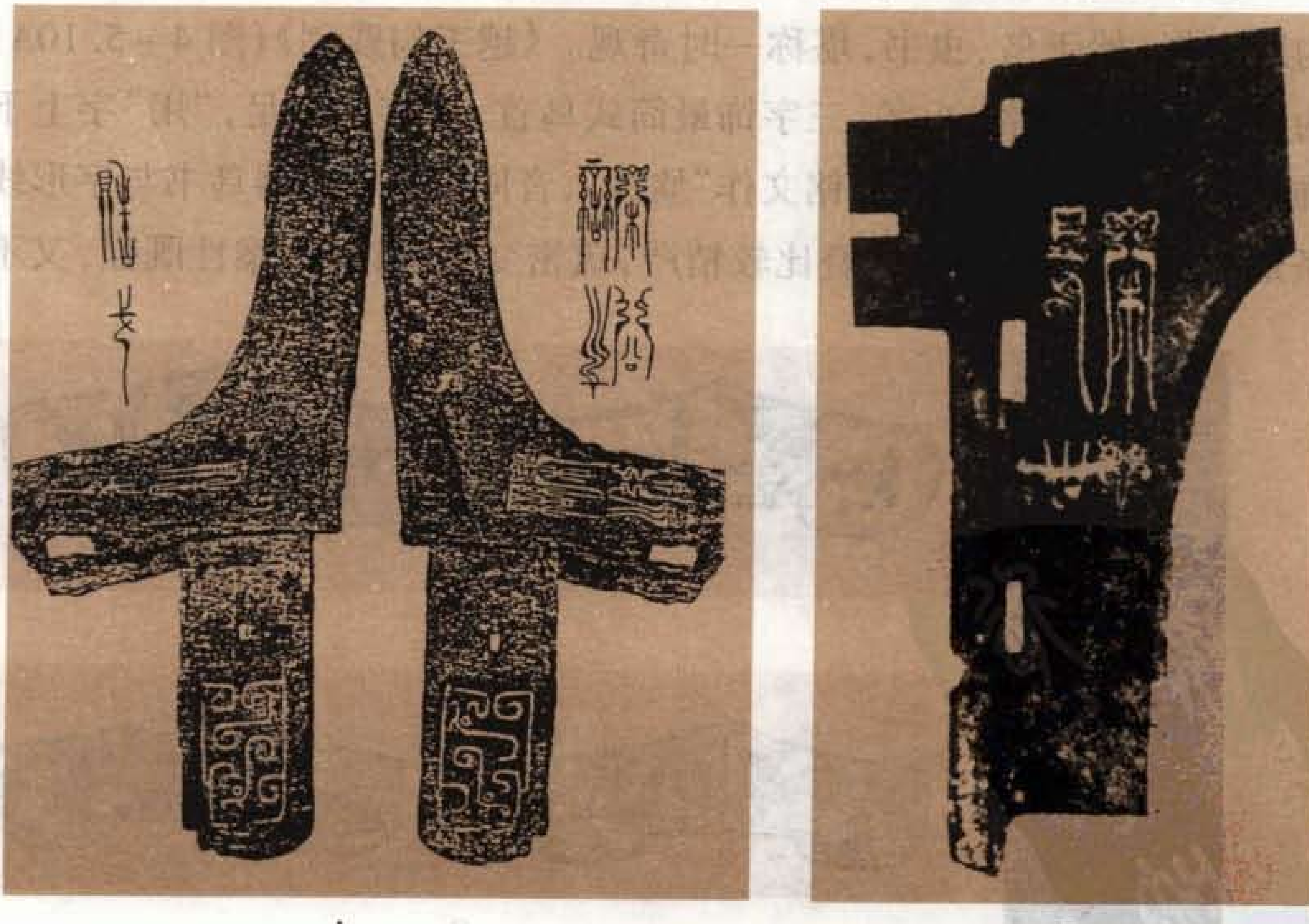
宋国有鸟、龙、虫书,但不发达,作品亦不甚精。《宋公緣戈》鸟、龙、虫三体同铭,其中“宋”字饰最简式对称的兽首夔形(《金文编》误摹为双鸟形),“公”字饰最简式双鸟形。宋公緣,即宋景公栾,《史记·宋微子世



A　　B　　C

4－5.8　战国早期蔡国文鸟、龙、虫书

A.《蔡侯产剑》(一)　B.《蔡公子果戈》　C.《蔡公子加戈》



A　　B

4－5.9　春秋战国时期宋国金文鸟、龙、虫书(附摹本)

A.《宋公䜌戈》　B.《宋公得戈》

家》称之为头曼，《汉书·古今人表》题曰兜栾（前 514—前 451）。《宋公得戈》亦鸟、龙、虫三体同铭，其中龙书所饰与前器大体相同，“公”“戈”二字所饰为鸟为凤，以其残泐，尚不能断言，暂名为鸟书（图 4－5.9）。宋公得，即宋昭公得，《史记·宋微子世家》称之曰特，《索隐》：“昭公也，《左传》作德”（前 450—前 404）。《宋公差戈》，虫书，风格近于《宋公栾戈》，但书制不工。宋公差，即宋元公佐（前 531—前 517）。

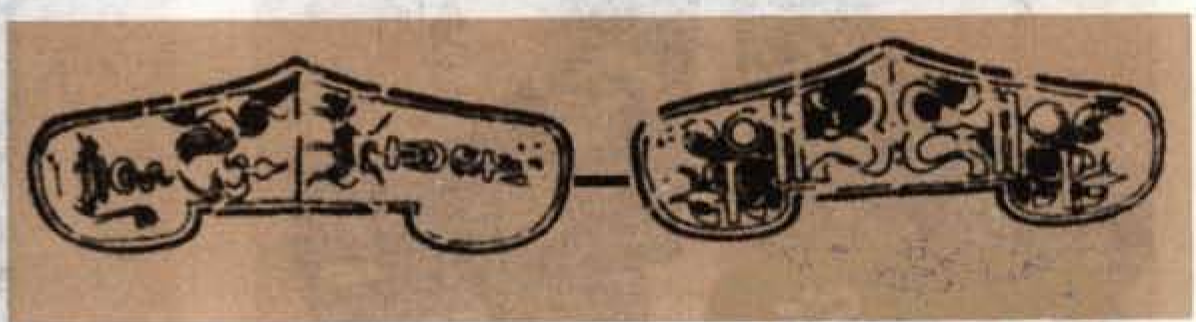
4. 越系

越器仅见鸟、虫二体，而风气之盛，作品之多，面目之复杂，实为诸国之冠。考其所用，则凡王者之兵如剑、戈、矛、铍，均可为饰，钟铭及其他器物，也多有所见。越与吴为邻，文化、习俗基本相同，却不用龙、凤形象来美化装饰文字，殊令人不解，我们姑且以个性差异视之。

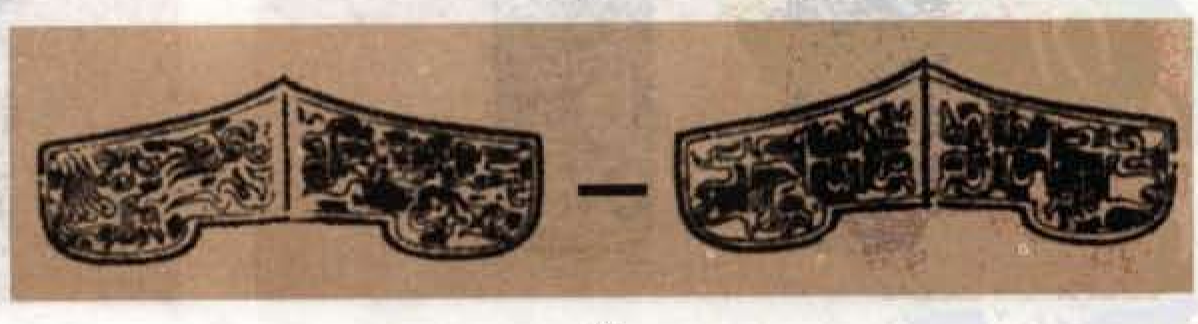
迄今为止，有铭越器之可考者，始于越王勾践（前 496—前 465），而勾践之作，始于鸟、虫书，堪称一时奇观。《越王勾践剑》（图 4－5.10A）为鸟、虫二体同铭，八字，三字饰最简式鸟首，一字饰鸟足，“用”字上下饰双鸟形，虫书三。勾践，铭文作“旅浅”，音同字异。越器鸟书与字形线条最为协调融洽，布置排叠比较精严，疏密变化有致，图案性既强，又不



A



B



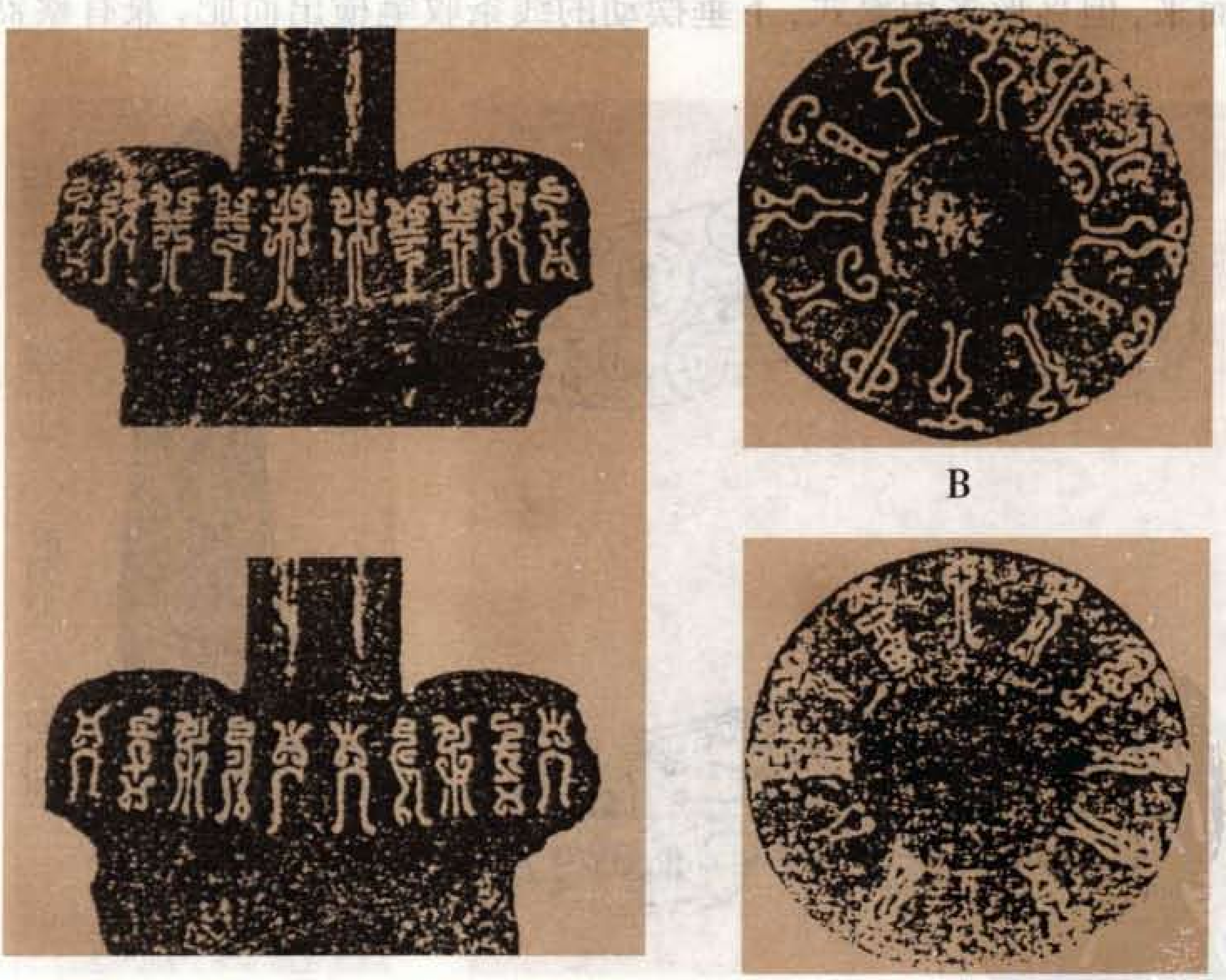
C

4－5.10 春秋战国时期越国金文鸟、虫书

A.《越王勾践剑》 B.《越王者旨於赐剑》（一） C.《越王者旨於赐剑》（二）

损害线条的流动感。本铭虽系发轫之作，却已明确地展示出这一个性及良好的发展倾向。

越王者旨於赐(即鼫与，又作鹿郢、适郢、与夷等)在位仅六年(前464—前459)，作器却很多，均精工装饰鸟、虫书。《越王者旨於赐戈》三件，均以鸟、虫二体同铭，装饰风格与《越王勾践剑》近似，而字形更为狭长，线条的拉伸摆动和小巧的转曲则过之。《越王者旨於赐矛》亦三件，题名《越王者旨矛》一件，实为一人所作。铭文风格有两类：一类较繁，近于戈铭；二类稍简，制作亦不甚精。《越王者旨於赐剑》(图 4－5.10BC)七件，铭文均饰于剑格，由于位置的关系，风格也与上述诸器明显有别。我们把这七件鸟、虫书作品大致分为两类。一类，装饰线条肥厚，但横直转曲变化不一，结体茂密，在剑格表面夸张地强调疏密变化，有富



A　B　C

4－5.11　战国时期越国金文鸟、虫书

A.《越王兀北古剑》剑格　B.《越王不光剑》剑首　C.《奇字剑》剑首

丽清雅的美感；二类，线条略瘦而匀一，饰鸟形颇多，在剑格表面转曲密填，装饰华美而气息浓烈。

越王兀北古（盲姑，不寿）在位十年（前458—前449），越器鸟、虫书自是风格为之一变。《越王兀北古剑》饰最简式鸟、虫书于剑首和剑格，前者环列，后者自中间脊线向左右对称分列。所饰鸟形与虫书曲线近似，观之物象、饰笔、字形浑然无间，具有鲜明的图案化装饰效果。同类作品或略繁、或略简，而美感大体一致，如《越王不光剑》《奇字剑》等（图4－5.11）。

越王州句（不扬，朱勾）在位三十七年（前448—前412），其时越国的鸟、虫书美轮美奂，达到颠峰状态。《越王州句剑》（图4－5.12A）凡十五件，一件题铭于剑身，其余均饰于剑格。题于剑身者风格直承《越王勾践剑》而来，但鸟形多用繁式，下垂摆动的线条收笔横出而肥，兼有蔡器特


A


B

4－5.12 战国时期越国金文鸟、虫书

A.《越王州句剑》剑格 B.《越王州句矛》（附摹本）

征。剑格所饰鸟形亦繁，线条明确地夸张肥瘦变化，鸟、虫二美相得益彰。这十四件剑格作品的面目也不完全一致，恐非一时一人所作。《越王州句矛》(图 4－5. 12B)铭文八字，均饰鸟形，与其题于剑身的铭文一样，都是当时罕见的整体鸟书作品。就制作而言，此铭字形尤为修美，越器鸟书已至于大成。

《越王大子矛》(图 4－5. 13A)系越器鸟、虫书的殿军之作。其鸟书不论繁简，均以单线制作；虫书则曲转回环，或简洁密布，属意精善，而出以清新，美化装饰文字的水平又达到一个新的境界。大子，即太子诸咎，因弑君翳被杀。

此外，还有一些无法断代的越王作器，如《越王钺》，"戉王"二字饰最简式鸟书；《越王石矛》，在曲线纹样中嵌入最简式鸟书和虫书；《越王戈》，作变形纹样式虫书；《越王矛》，作简式鸟书，等等。虽皆有可观，但缺乏代表性，故从略。还有，旧题为《奇字钟》、今或名曰《郑越盟辞镈》者



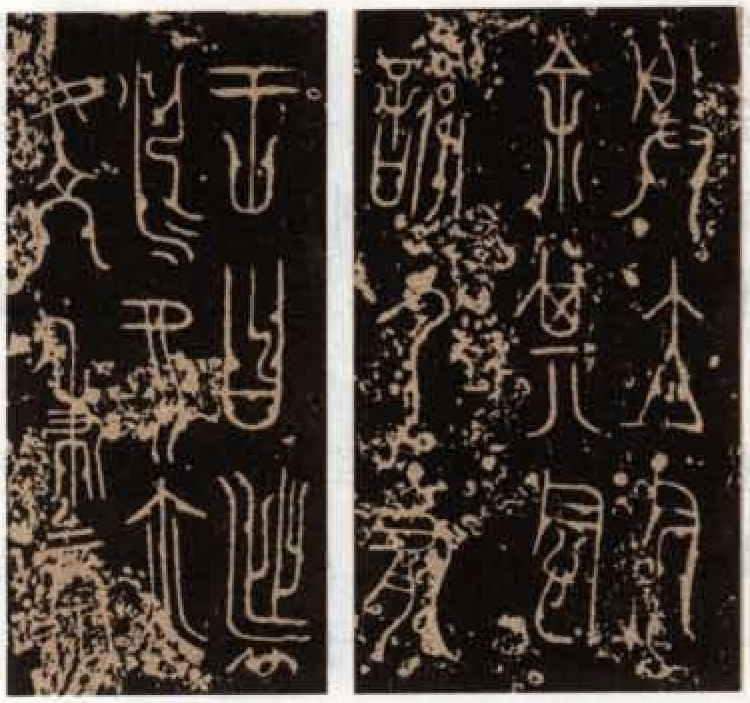
A



B

4－5. 13 战国时期越国金文鸟、虫书

A.《越王大子矛》 B.《奇字钟》(局部)



4－5.14 春秋时期越国金文虫书《者汈钟》(局部)

二器，铭文用鸟、虫二体（图4－5.13B)。所饰用最简式鸟形,但以虫书所占比例为大。值得注意的是它的虫书，线条直曲变化，有较大的书写自由；且笔力沉郁虬健，有一般美化大篆、装饰性较强之虫书所不具备的独到之美。根据其字形风格,我们定其为越器,时间约在越王者后於赐到越王兀北古之间。至于《之利残片》鸟、虫书,国别亦当属越。

越国独立的虫书作品只有越王勾践时《者汈钟》(图4－5.14)，其字装饰性较强，线条在排叠转曲的同时，施以半圆饰点，系受楚风影响所致。

这里附带说一下，宋代王俅《啸堂集古录》收错金带钩铭文（摹本）一件，薛尚功《历代锺鼎彝器款识法帖》卷一亦收录，题云“夏带钩”，称其字“不可尽识，龙虎虫鸟书也”。现代学者均以其为战国时期的鸟书作品，于书体及断代均误，我们考定其为汉末至南朝间的作品。又有刻石鸟虫书《岣嵝碑》，旧题夏禹所书，现代学者或以其为战国早期的越国刻石作品，亦非㉑。

5. 晋系

晋系虫书，指晋与中山的传承发展。齐国至战国以后才有虫书，作品仅一件，且不典型，故附于晋系。莒国亦然。

晋器《智君子鉴》(图4－5.15A)，约作于春秋晚期。据考，智氏始见于《史记·晋世家》景公三年，亡于三晋（前573—前453)，该器应作于这段时间之内。铭文六字，虫书三。依笔意求之，当出于手写体式样的改造美化。《吉日壬午剑》又名《少虡剑》，出土于山西浑源县。铭文有“乍为元用，玄镠铺吕”语，为长江流域鸟虫书作品习见；且字势狭长，有些线条之粗



A B C

4－5.15 春秋战国时期晋系金文虫书

A.《智君子鉴》 B.《中山王方壶》(局部) C.《郘侯盨》

细变化类于楚、吴系虫书,颇疑其非晋人作品。如以出土地点立说,则吴国凤、龙、虫三体同铭的佳作《王子于戈》也出于山西,晋、吴两国交好,戈乃赠物,所以我们不排除《吉日壬午剑》自南方传入的可能。

春秋末年晋定公时器《赵孟介壶》(见图4－4.4B)是虫书与美化大篆合铭的作品，字形狭长而工美，有南方风气；简单朴素的线条粗细变化,自手写体中整饰化出,则系北人性情所致。这种现象表明,在吴、晋交好，或者说南北文化交流的过程中，南人美化装饰文字形体的风气和作品，曾使北人发生兴趣并产生艺术冲动，较少地进行了尝试，却没有引起普遍的认同与探索。其原因有二：一是春秋战国时期的争霸兼并、中原逐鹿，造成的战乱动荡对人们的观念、心理的影响是相当深刻的，在用字上,较早地形成了普遍存在的简率现象,即使是施以错金工艺的《栾书缶》,也未能例外。事实上,北方各诸侯国以草体冲击正体、施于礼器题铭，要比南方早得多，当南方盛行美化装饰文字形体风气的时候，

北方的草体已经登上历史舞台了。换言之，面对书法美的新风气和作品，北人不是不理解、不喜欢，或是不能，而是北方没有机会形成必要之文化的和社会的氛围。这就是书法史上南北两种不同的发展机遇和作品现象。其二，在书法形式美的把握上，北人缺乏作品整体装饰式样和谐一律的观念，或者说是显得粗疏一些、更现实一些。例如，春秋晚期的礼崩乐坏，使诗歌失去原有的政治、教化功能，其后就一直无诗，人们乐于从《诗经》的体味中去唤起记忆，追述王道的兴废，却不愿意去创作，让楚辞独领风骚。所谓现实主义，与“实用”“关心”密不可分，浪漫主义则倾向于精神世界的完美与追求。拟于书法，则南方的鸟凤龙虫书近于浪漫主义，想象、创造与审美移情是其根本，且不惜走向极端；北方用字的简率风气近于现实主义，审美只要满足一般性的需求，并有所节制。老庄思想出于楚、孔孟之道生于鲁，其事理与此相同。《屭羌钟》之饰，与俗省简化共存；《赵孟介壶》之美，既不彻底，又缺少震撼力；齐国的美化大篆成熟很早，其中个别字也已经具备虫书的体态，却一直未能把字形美化再向前推进一步，传统大篆也一直未能割舍。归根结蒂，还是文化蕴涵与性格有别。

中山王鼎、方壶和好盗圆壶的刻款虫书是一个例外（图 4－5. 15B）。顾祖禹《读史方舆纪要》直隶真定府：“定州，春秋时鲜虞国，寻为魏所并，又属赵。魏文侯时，使乐羊伐中山，取之。既而中山复有其地，赵武灵王伐取之。”作为少数民族，中山的华夏化较早，先后曾几度归于魏、赵，虽然多灾多难，却使其文化很快地成熟起来。《史记・货殖列传》述云：“中山地薄人众，犹有沙丘纣淫地余民，民俗懁急，仰机利而食。丈夫相聚游戏，悲歌慷慨，起则相随椎剽，休则掘冢作巧奸冶，多美物，为倡优。女子则鼓鸣瑟，跕屣；游媚贵富，入后宫，遍诸侯。”中山土地贫瘠，人口众多，其中包括大量的殷商遗民，既然农业生产不足以生存，人们只能转而依靠巧黠获利以备用度。男人聚集，或游乐戏玩，或慷慨悲歌，或外出杀人劫掠，或掘坟为盗、做巧伪之物、行淫冶之事，身饰美物，善事歌乐杂艺。女子则鼓瑟鸣琴，足尖着地行若舞步，以美姿媚态换取富贵，

为各国诸侯赏悦而纳入后宫跻身嫔妃。由此可见，中山人无论心智机巧、才貌技艺，还是勇敢、富于想象与创造的进取精神，均属上上之选。表现在书法艺术上，能够特立独出、使小国取得傲视群雄的成就，实根基于此。

前述各诸侯国的鸟凤龙虫书都是铸铭，嵌错金银者属于再次的整修加工，用笔很容易被制作工艺所掩。中山王鼎等三器铭文系刻款虫书，出土之后很多学者都称之为鸟书，这是没有根据的。三器铭文共千余字，有鸟形者仅“於”“顾”等个别字，并且都是本象鸟形的偏旁，和增加外饰的鸟书是两回事。

鼎和方壶作于中山王十四年，学者考其为平灭燕国子之之乱的当年或次年（前 314 或前 313）[22]，或为中山从燕撤军之后（前 309 或前 308）[23]，圆壶时间稍晚，为太子好盗所作。三器同为一人书刻。或以为书稿和契刻是两个作者，不知其刻艺至精至熟，臻此极高境界，书稿已不烦他人代劳。其特点有五：一是体势出自晋器《赵孟介壶》，而线条的直折圭角和转曲摆动均过之；二是多见小巧回环的曲线，或为构形要素，或纯为装饰，不时用圆点实之，融南北风气于一体；三是入刀轻重变化极有规律，起止转折尤备法度，线条式样美而和谐，组合衔接虚实辉映，字形既工，亦能空灵，先秦刻款金文书法至此可谓大成；四是美化变形多，饰笔及增饰无义偏旁亦多，同时简化省改亦不少见，作者驾驭字形的能力实属空前；五是方圆并举，阴阳互藏，其书法的丰富美感，较铸铭《曾侯乙编钟》犹多过之。此后魏器《廿九年大梁鼎》刻款尚可见其余绪，但已相形见绌了。

齐器虫书尚未形成规模。《禾簋》（见图 4－3.2B）作于战国早期齐康公时，字形狭长，结构工美，辅以饰笔，较其美化大篆的风格又有不同。其线条或作明显的粗细变化，似在有意地保留手写体式样，并再为整饰。这件作品与晋器《赵孟介壶》相类，可以粗略地视之为齐国虫书。

莒国嬴姓，传为少昊之后。但据《史记·秦本纪》，世居西戎的嬴姓部族（颛顼之后）曾有部分东迁，此或其一。故城在今山东莒县，战国早

期被楚威王所灭，一说灭于齐，后为齐邑。莒，金文作“簷”。《簷侯簋》(图4-5.15C)作于春秋晚期或战国初年，字势修长，线条式样近于齐器《禾簋》，气度不足，而变化过之。其书体应视为虫书与美化大篆合铭，此种情形亦与《禾簋》相似。

第六节

古文蝌斗

研究春秋战国时期东南各国的手写体墨迹，必须从“古文”说起。

《汉书·艺文志》云：“武帝末，鲁恭王坏孔子宅，欲以广其宫，而得《古文尚书》及《礼记》《论语》《孝经》，凡数十篇，皆古字也。恭王往入其宅，闻鼓琴瑟钟磬之音，于是惧，乃止不坏。孔安国者，孔子后也，悉得其书，以考二十九篇，得多十六篇，安国献之，遭巫蛊事，未列于学官。”这就是历史上著名的“孔壁古文”。按《说文解字·叙》的记载，同时发现的还有《春秋》一书，其他如北平侯张苍所献《春秋左氏传》，以及《孟氏易》《毛诗》《周官》等，都是古抄本书籍。

关于孔壁古文的抄写年代，由于汉人尊孔读经，遂以其为孔子手录，《春秋左氏传》则为孔门弟子左丘明手录，亦即把这些墨迹视为春秋末年的作品。清人吴大澂认为孔壁古文抄写于战国，现代学者如王国维等认为当出自战国时期六国人之手，这一看法已为学术界普遍接受，并以“古文”指代战国时期秦以外东南各诸侯国的文字。按，古文本来是六国的手写体之名，不应把金文中的正体、装饰性书体包括在内，宽泛的提法对文字学、书法史研究来说，都是不科学的。

古文之名，最早见于刘歆《移让太常博士书》，事在西汉末年。然而成帝河平中，刘歆与父刘向同校秘书，得观孔壁古文等古抄本书籍，疑其时已有古文之名。古文又名“科斗”，亦作“蝌蚪”。《后汉书·

卢植传》载卢植上灵帝书云："古文科斗，近于为实"，郑玄《尚书赞》云："书初出屋壁，皆周时象形文字，今所谓科斗书"，表明科斗之名，始自东汉。又，卫恒《四体书势》云："汉武时鲁恭王坏孔子宅，得《尚书》《春秋》《论语》《孝经》，时人已不复知有古文，谓之科斗书。"以此观之，似西汉时古文就已经有了科斗的别名。按，《说文解字·叙》云："及亡新居摄，使大司空甄丰等校文书之部，自以为应制作，颇改定古文。时有六书：一曰古文，孔子壁中书也；二曰奇字，即古文而异者也。"其后使用古文等六体，古文书法亦渐流行，蝌斗这个诨名才会随之出现。

对古文书体的式样特征，汉晋人的记叙比较粗略，仅提供了"蝌斗"这一物象，具体的内容只能靠联想推拟。卫恒《四体书势》云：

> 魏初传古文者出于邯郸淳，恒祖敬侯写淳《尚书》，后以示淳，而淳不别。至正始中立《三字石经》，转失淳法，因科斗之名，遂效其形。

也就是说，蝌斗之名与古文书体的式样特征，只是近似而已。东汉末年，开始了"古文科斗，近于为实"的书体变迁，至三国曹魏正始年间，进入"因科斗之名，遂效其形"的完成阶段。从《三体石经》中的古文来看，短画颇类梭形，长画则头粗尾细屈曲摆动，确实像蝌斗的形状。而结体的工美，笔画线条式样的程式化，表明古文已经从其日常书写的草体，转而规范成为美化装饰性书体，尽管名称依旧，性质却发生了变化。又，《左传杜注后序正义》云："科斗文者，周时古文也。其字头粗尾细，似科斗之蛊（或作"虫"），故俗名之焉。"㉔这是对古文书体特征所作最早、最具体的描述。唐代书学生以《三体石经》为课本，是知孔颖达之言，实是根据石经所见而发，虽不中，却也不远了。

自汉代以降，传世古文有《说文解字》所收五百多字、曹魏《正始石经》（今仅有残石出土）、宋代郭忠恕《汗简》、夏竦《古文四声韵》等，其中错误很多，后世窜入者亦复不少，但书体式样基本一致，代表了魏晋唐

宋人对古文书法的理解与把握。作为战国古文，限于日常应用，书法是相当随意简陋的，有学者称其为“俗体”，大概指它们的通俗性和随意性，而与较为庄重的礼器题铭书法的典范意义有别㉕。在书家中，西晋卫恒是见过古文真迹的，《四体书势》云：

> 太康元年，汲县人盗发魏襄王冢，得策书十馀万言，按敬侯所书，犹有仿佛。古书亦有数种，其一卷论楚事者最为工妙，恒窃悦之，故竭愚思以赞其美，愧不足以厕前贤之作，冀以存古人之象焉。

这就是西晋太康年间出土的“汲冢竹书”，其中《竹书纪年》和《穆天子传》的内容至今仍在。按，卫恒的祖父卫觊(敬侯)善古文书法，学邯郸淳可以乱真。与汲冢竹书相比，所谓“犹有仿佛”，当指其去古未远，尚未写成《三体石经》那种美化的式样；“古书亦有数种”，指抄录的工拙和风格差异。张怀瓘《书断》主张古文“以壁中书为正”，是在维护孔子的权威，而“又有省古文者，今汲冢书多有是也”的话，则表明他看到了二者间的不同，却没有认识到这是战国晚期齐鲁与魏之间，因国别、地域的文字异形造成的后果。也可以说，汉唐间人对古文书体的认识还是很有限的。尽管如此，卫恒以书家的艺术判断力和想象，还是对古文书体的美感进行了夸张的描述。《四体书势·字势》云：

> 观其措笔缀墨，用心精专，势和体均；发止无间。或守正循检，矩折规旋；或方圆靡则，因事制权。其曲如弓，其直如弦。矫然突出，若龙腾于川；渺尔下颓，若雨坠于天。或引笔奋力，若鸿鹄高飞，邈邈翩翩；或纵肆婀娜，若流苏悬羽，靡靡绵绵。是故远而望之，若翔风厉水，清波漪涟；就而察之，有若自然。

其中讲到笔势的圆融、结构的匀整、方圆变化、随体赋形以及种种美感，最终归于自然。应该说，卫恒从汲冢竹书古文得到的美感印象，基本与实际情况相符。此亦在与汲冢竹书关系极近的侯马盟书中得到证明。

盟书，文献亦称“载书”。《周礼·司盟》“司盟，掌盟载之法”郑注：“载，盟辞也。盟者书其辞于策，杀牲取血，坎其牲，加书于上而埋之，谓之载书。”盟誓涉及内容主要有：邦国有疑会同；盟万民之犯命者，诅其不信者；民之有约剂者；有狱讼者。包罗相当广泛。凡盟誓，其辞抄录一式两份，一藏于盟府存档，一随牲埋入地下，或随牲沉入水中，以取信于鬼神。

春秋以后，王室衰微，诸侯力政，其后权力日渐分散更迭，动荡分裂日益严重。对此，各诸侯国之间，诸侯国内部之间，要经常地举行盟誓，以期彼此有所约束，团结对外，形成了“世道交丧，盟诅滋彰”的局面。侯马盟书是晋定公十五年至二十三年（前497—前489）晋世卿赵简子（即赵鞅、赵孟）与卿大夫之间的盟誓约信文书。

1965年底，在山西省侯马市秦村、即晋都新田遗址，出土大批盟书墨迹，以朱书为多，少部分墨书。书写材料以圭形石片为主，玉圭较少，也有一些书于璜形玉片。从内容来看，朱书主要有“宗盟类”“委质类”“内（纳）室类”，墨书为“诅咒类”“卜筮类”，总数达五千余片，字迹清晰可辨者656片。

这批春秋末年的晋国墨迹，依照风格，大致可以分为四个类型，如图4－6.1所示。A为端正类，其中还可以细别为甲、乙两型。甲型字形修长端正，笔势下垂弧曲，古文蝌斗线条的屈曲摆动特征不明显，风格近于金文，是盟书中比较工整的作品。乙型字形近方，笔势爽劲，短促有力，微存西周古风。以二者相较，则春兰秋菊，各擅胜场。B为粗率恣肆类，字形方纵不一，各尽其势，用笔果毅率意，重落轻出，圆曲摇曳，蝌斗线条的特征比较清楚，与传世古文的式样最为接近。C为圆劲修长类，其字工整，近于A类甲型，但笔势平稳，提按不很分明，线条的圆曲，还有“篆引”的孑遗。D为横曲类，字形多方扁而呈横势，用笔提按分明，节奏明快，犀利简洁，收笔向下弧曲，与楚风神形毕肖，而势沉力雄，挟北地英豪之气，为南人所无。

就总体的式样风格而言，它们是商周手写体的自然延续，线条两端出锋、头粗尾细为其共同特征。但是，在书写上，盟书更为快捷实用，笔



A(甲) A(乙) B C D

4－6.1 春秋末年晋国墨迹：侯马盟书

法也就更为突出，其美感含量，也远非古昔所能比拟。在书法史上，它不仅是商周手写体墨迹和传世古文的重要中间环节，而且清楚地揭示出西周以来篆体的笔顺、笔画连结方式，为我们复原"篆引"书写方法提供了有力的证明。

在书体特征上，盟书笔画可以概括为"准仿形简化线条"，以明确其属于草体的性质。与大篆相较，后者的书体特征以图案化仿形为基调，线条式样和变化均需服从于此，美化痕迹明显；以盟书为代表的古文重在实用，形质服从于简化，是古文字仿形之书写中最为简便的式样，字形因书写的潦草简率而多变化、即缺乏规范性，故尔其本质特征主要应从笔法和线条上来考察。讨论盟书的美感，也应该立足于此。

在讨论盟书——古文书法美之前，需要说明两点。其一，东汉以后，"翰

墨之道生焉”㉖，人们对待各种书体已不再局限于“通知古今文字”㉗，同时也会自觉地用艺术的眼光去审视它们。也就是说，晋唐人眼中的古文书法之美，都是通过联想、追加之后获得的。在先秦时代，古文书法只是简便通俗用字的真实样态，先民们还不会为着美的目的去思考和书写。其二，古文书法美的字形与书写基础，有来自漫长久远之不同渠道的历史沉积，如商周手写体与大篆的潦草化、地域用字与书写习惯等，有书写发展阶段性的笔法进步，也有实用状态中不期然而然的美的充填与创造。当然，这不是一种单纯的、针对实用书体去做任何具有特别意味的充填与创造，而是从传承有绪的、对整个文字体系式样的经验与认知中，约定俗成地撷取转移，以潦草简率的形式重新塑造了古文书法美。西周时期，文字与书法在铭题礼器的庙堂气象中，被罩上一层神圣庄严的光辉，必然要以美化修饰为主，实用的手写体发展缓慢，尚无法与之分庭抗礼。春秋以后，旧秩序的崩坏，为实用书体提供了历史性的发展机遇。随之而来的，就是书写水平的提高，书体及其书法美的独立。在书写失去秩序的约束之后，其结果必然如此。春秋晚期的某些晋器如《郘钟》《吕大叔斧》等，都是手写体风格，与盟书 A 类甲型、C 类作品近似，也可以说明这一点。

古文书体的式样和美的渊源，共同来自书写性简化，它在性质上属于草体，而在美感上，仍不出古文字仿形的范围。值得注意的是，春秋末年的书写性简化已经有新的发展，对字形的改造也要比商周时期普遍深刻得多。在此基础上形成的美感，与“原型”的关系更加疏远，即形象美的日益薄弱和抽象美的日益增强。这样，审美中的联想与追加也会随之增强，并且更为自由。或者说，抽象成分的进一步增加，使实际上的书体美与自由审美印象之间的活动余地变大了。

温县盟书。1980 年至 1982 年间，河南温县武德镇西张计村西北的晋国遗址，出土 4588 片盟书，年代为晋定公十五年（前 497），主盟者是晋国六卿之一的韩简子（不信）。这批盟书均为墨书圭形、简形石片，出自多人手笔。温县西张计村遗址，即三四十年代曾多次出土“沁阳盟

书”(又名“沁阳玉简”“沁阳载书”)的地方,当时西张计村一带隶属于沁阳县。

温县盟书 (图 4－6. 2) 与侯马盟书同为晋字古文,书体式样自然一致,而微存差异者亦复不少。例如,其笔势近于侯马盟书的 C 类,而出锋向下回曲,颇类楚书;其笔力似较侯马盟书更为迅疾遒媚,蝌斗线条的特征也更加清楚;结体疏密变化较大,逸逸草草,有着侯马盟书所缺少的洒脱与肆逸,等等。可以说,这是目前所见先秦墨迹最为生动的作品之一。

晋书一系墨迹还有河北平山县战国中山王墓出土玉片、玉饰上面的墨书题字。这些题字多为随葬玉器的自铭,一般二三字或五六字,个



A B C

4－6. 2 春秋末年晋国墨迹:温县盟书

别玉片题字略多。与侯马盟书相比，中山墨迹仅笔势较为劲直，无回曲出锋，是为小别。

战国时期的墨迹作品，以楚简、楚帛书为大宗。从 1951 年至今，先后在湖南、湖北、河南三省的战国早、中期楚国墓葬中，出土了十几批、一千数百枚竹简。具体地点有长沙五里牌 M406、仰天湖 M25、杨家湾 M6，信阳长台关 M1，江陵望山 M1、M2、藤店 M1、天星观 M1、九店，荆门包山 M2、郭店 M1，临澧九里 M1，常德，慈利石板村 M36，个别资料迄今尚未发表。

在楚简之外，还有一项重要发现，即 1978 年湖北随县曾侯乙墓出土竹简二百余枚。曾、楚关系密切，书风也很接近，可以归入楚系墨迹一并叙述。

楚帛书，又名“长沙缯书”，以出土地及织物得名。20 世纪 30 年代，长沙子弹库楚墓出土一件字、画合一的帛书，约为战国中、晚期之际的楚国墨迹书法作品。帛书出土不久，即被盗卖国外，学者们对它的研究只能靠摹本。原件有些字已经模糊不清，摹本也有多种，风格也不尽相同。50 年代，曾有全色照片发表，对帛书的研究有所裨益，然亦不甚理想。60 年代，又有红外线拍成的照片发表，字迹图画异常清晰，是目前所见最好的本子㉘。帛书内容共为三个部分：中间是反向书写的两段文字，甲篇八行，言天象灾异；乙篇十三行，记伏羲等传说中人物，以及关于四时、昼夜形成的神话；四周有十二个神怪图像，为十二月神，各题神名，并附宜忌。

继帛书之后，该墓又出大小十余件帛书残片，有乌丝栏、朱丝栏两种，其中较大者有朱栏墨书十三字（依摹本计算，包括残字）。

此外，1982 年在湖北江陵马山一号楚墓出土绢书两件，共三字，书写时间大致同上。

在已经刊发的楚简资料中，有的数量很少、亦颇残断，有的照片图版不太清楚，有的只有摹本，这里将选择一些字迹清晰、艺术水平较高、风格上有代表性的作品予以讨论。

信阳长台关楚简㉙。按照内容，这批竹简分为两组。一组为竹书，一

百十九枚,均残;一组为遣策,二十九枚。其书写年代有三说:春秋晚期、战国早期、战国中期,目前尚无定论,依风格求之,大体可以确认为战国时物,并且竹书要明显地早于遣策。如图 4-6.3 所示,A 为竹书,字形



A　　　B

4-6.3　战国时期楚国墨迹:信阳长台关竹简

A. 竹书　B. 遣策

工整,线条匀圆,略存大篆笔意,至于体势微斜而收笔向下弧曲,系书策习惯所致。楚简有一个特点,即简多狭窄,字宽尽简,而不像秦简那样留有余裕。这样一来,往往会造成笔尽而意势有余的美感,令人遐想无穷。B 为遣策,系另一人所书。其字势开阔,有大气象,用笔圆曲流畅,多出锋,轻重变化不大,与盟书有相合处,但蝌斗式样不够典型。

包山楚简[30]。这批竹简内容分三类:一为文书,数量最大,系多人书写;二为卜筮祭祷记录,数量较少;三为遣策,仅数简,总计 278 枚。墓主人官居左尹,主管刑法,故生前收录文书以有关法律者为多,书写者身份都是其属下员吏,如图 4-6.4 所示。A 有清楚的起笔痕迹,而行笔用力较匀,故线条粗细变化不大,略具古风。B 字势倾斜,用笔多弧曲而着



A　B　C　D



E　F　G

4－6.4　战国时期楚国墨迹：

包山竹简·文书类

力，故而线条圆实沉郁，有“篆引”遗意。C为楚字中最为潦草的作品，用笔圆熟迅疾，似是永无穷尽的缠绕；线条飘拂若舞带迎风，气力虽弱，倒也别具情致。D用笔多侧，轻入轻出，结体排叠绵密，形势相踵，颇存雅淡恬适之意。E用笔重按疾行，沉着痛快，与盟书仿佛，线条亦多见蝌斗式样。F用笔提按变化较大，线条头粗尾细的特征明显，是包山楚简中最近于蝌斗样态的作品。G字势微斜，体态方扁，笔多转曲，线条的蝌斗特征明显，如借用“行间茂密，实亦难过”[31]之语衡量，亦大体如是。

图4－6.5为包山楚简中的卜筮祭祷的记录和遣策。A多用侧锋，平实而圆曲，微存拙意，与习见的楚字风格有异。B纯用中锋，有若“篆引”，收锋回曲而不滑出，故通篇无丰首锐末的蝌斗之笔，也是楚字中的特异类型。C用笔或重按轻出，或轻入重收，随意而多变，天然丽质，姿媚韵美，而其横画拖曳，对战国末年楚地所出秦简及汉初简策帛书古隶也有所影响。D为遣策，用笔率意恣肆，规律地转曲，线条有蝌斗特征。

包山楚简书于战国中期，以其作者众多，风格复杂，在很大程度上



A　　B　　C　　D

4－6.5　战国时期楚国墨迹：包山楚简

A、B、C. 卜筮类　D. 遣策

代表了当时楚国日常用字的书写状态，如果说看过包山楚简，就等于把握了楚国墨迹书法的基本特征，似亦不嫌为过。

郭店楚简。出土于东周楚都纪南城北楚国贵族墓，总数七百余枚，内容为《老子》《太一生水》《鲁穆公问子思》等十几种古书的抄写本。该墓年代约在战国中期偏晚，竹简古书的抄写时间应早于墓葬年代。这批竹简出自数人手笔，风格颇不相同，而皆娴熟精到，神采飞扬。如图4-6.6所示，A为《成之闻之》篇简，其字笔势圆融，正欹变化空灵有致，充分显示出长锋笔的风格美感，是楚系墨迹中惟一可以揭示虫书秘奥的作品。过去，长江流域虫书为什么会崇尚飘带般的线条粗细转曲变化式样？其装饰风格缘何而生？殊令人不解。这些简书表明，手写体中锋、侧锋的自然变化，优美飘乎的圆曲笔势，使得原本朴素的古文蝌斗线条，顿生奇姿逸态。如果以此为基础，再做夸饰美化，即可产生美轮美奂的虫书作品。也就是说，南方虫书的飘带状式样兼取日常书写和图案装饰二者而成，其他如

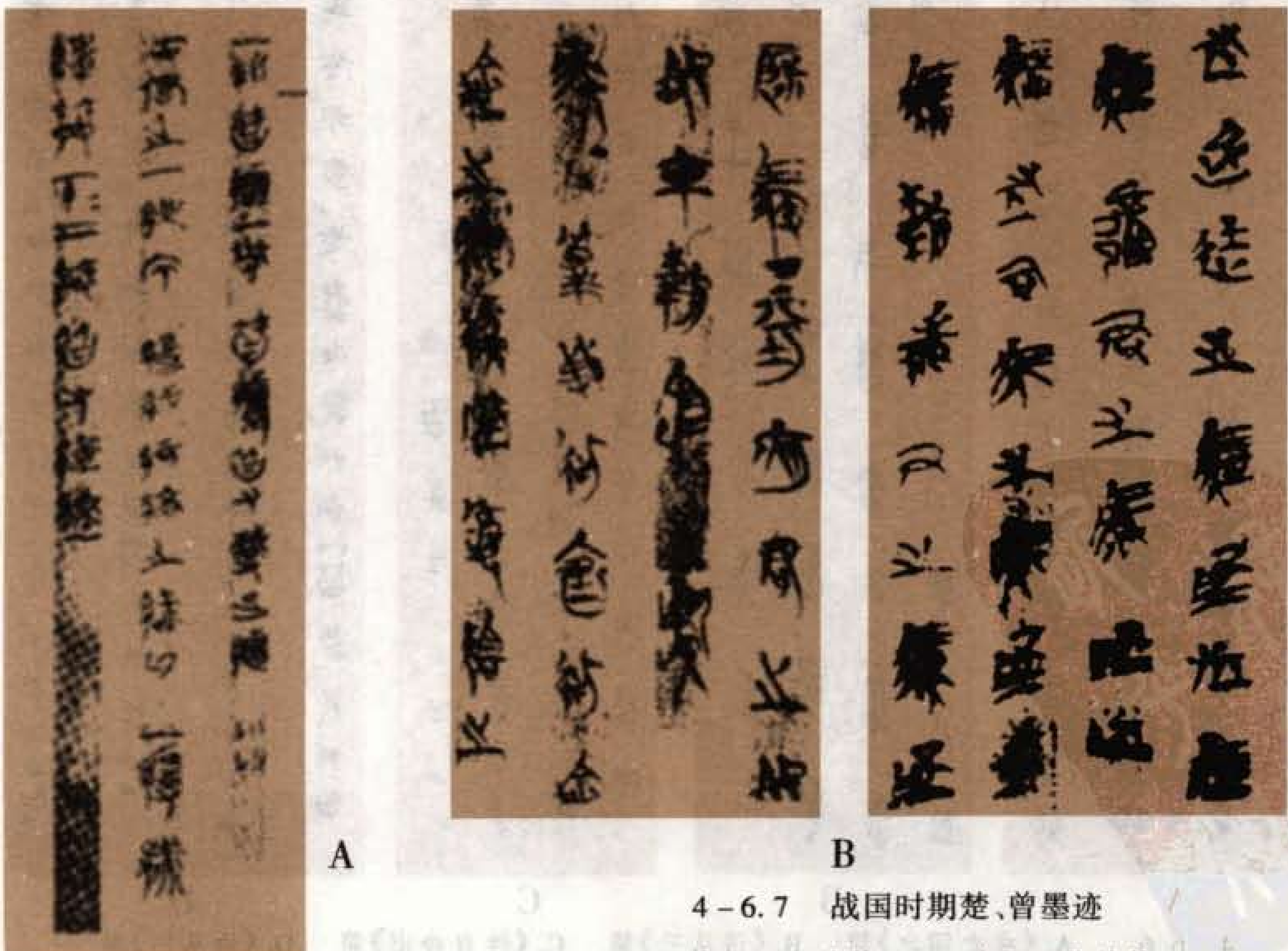


4-6.6 A.《成之闻之》简 B.《语丛三》简 C.《性自命出》简 D.《语丛四》简

《吴王光鉴》《曾姬无卹壶》等近于墨迹的作品也有此特征。B 为《语丛三》简，其字体势皆纵，挺拔雄媚，泱然大度，有廊庙气象。其形态还可以告诉我们，战国时期普遍存在的俗字正体化题铭形式，是怎样通过修范工艺，去掉日常手写体的痕迹，来展示新的带有通俗意味之美感的。C 为《性自命出》简，逸逸草草，无拘无束，笔道流媚，意态天然，非精熟至极，无以臻此境界。D 为《语丛四》简，用笔清劲圆美，秀润婉转，简虽狭窄，却能纵横洒落，流光溢彩，与《楚帛书》面目极近，可谓精品。

望山 M1、望山 M2[32]、天星观 M1[33]等战国中期楚墓也都有为数可观的竹简出土，以其个性风格不太突出，故于此从略。仰天湖楚简字势欹侧，用笔流便，清新秀美，饶有逸韵，可入佳品(图 4－6.7A)。

曾字归入楚系，是就其大体倾向而言。事实上，楚系各诸侯国书法中，曾国的个性风格和艺术水平都比较突出。例如，楚国书法的多姿多彩，但《曾侯乙编钟》那颀长摇摆的字形、优雅美妙的姿韵，却为其所无。曾侯乙墓竹简也同样光彩照人，夸傲于楚风，如图 4－6.7B 所示。这



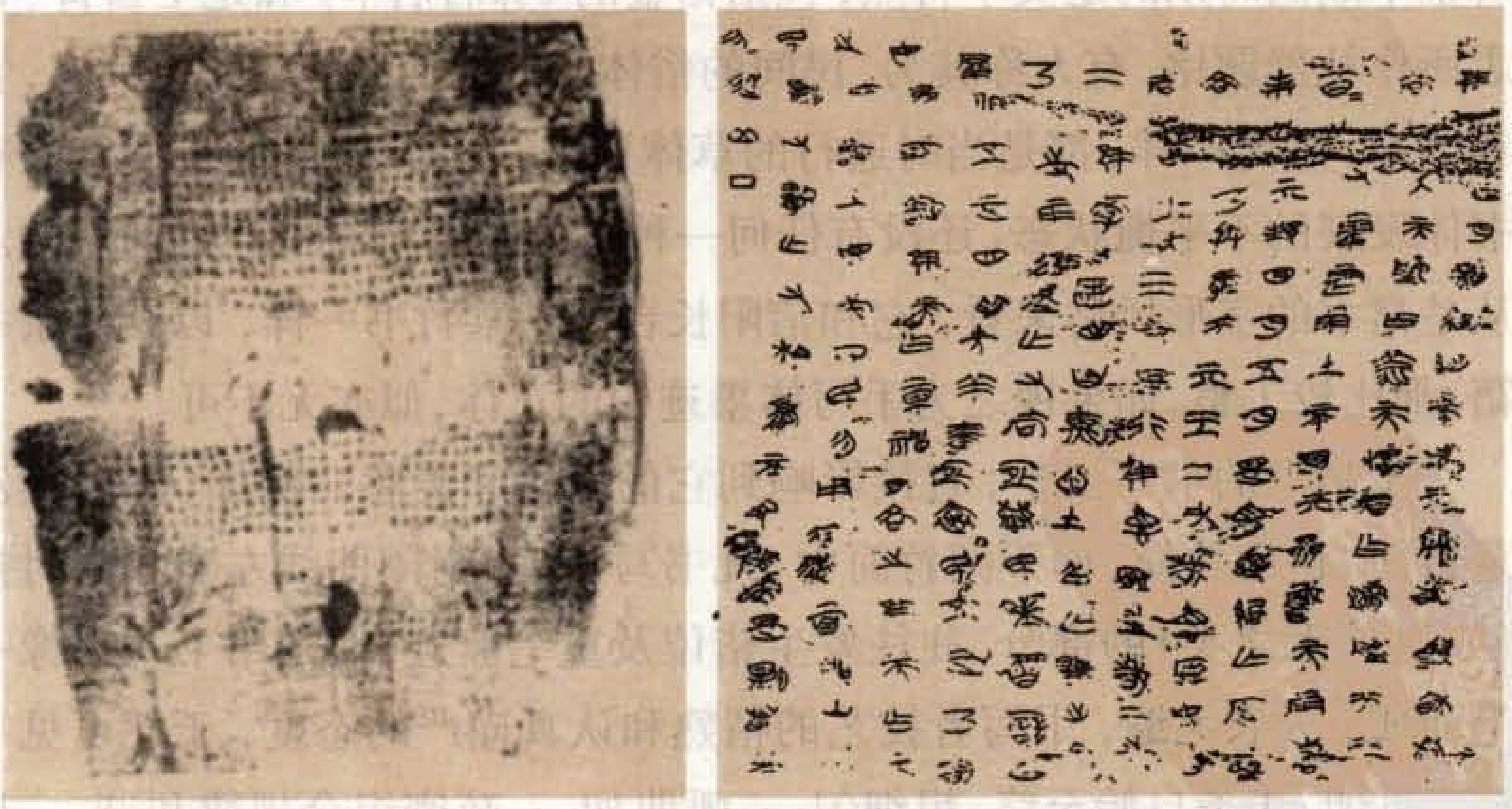
A B

4－6.7 战国时期楚、曾墨迹

A. 楚仰天湖竹简 B. 曾侯乙墓竹简

批竹简共二百四十枚，整理后发表的摹本编号为215，另有竹签二枚。简的内容为遣策，以141号为限，前后呈现出不同的书写习惯和书法风格的细微差异，应出自两个人的手笔[34]。有鉴于此，我们把这批竹简分别为甲、乙两类。甲类字势开阔，笔力雄健，大幅度摆转的线条有着编钟书法的影子，而其头粗尾细的式样，颇能传达古文蝌斗书法之美的神韵。乙类字势倾侧，用笔犀利而勇武，很有"快马斫阵""沉着痛快"的阳刚之美。二者相较，如"马"字偏旁，甲类全用曲线，观之意气飞扬，威武而洒脱（如"驭"字所从）；乙类则迹近直线，刚猛凌厉，令人望而生畏，简中从马之字正多，可以查验。这种感受在楚简墨迹中是体味不到的。曾国能以弱小之势，与楚周旋抗争，决非幸致，其书法中似已展示出这种力量。

楚帛书（图4－6.8）是战国时期惟一的一件书画合璧的珍品，而由于其内容的古奥奇特，曾引起国内外学术界的普遍重视和研究，但在书法史研究上，还存在着明显的不足。楚帛书是目前所见最早的以丝织物为书写材料的作品实物，西汉马王堆帛书亦出土于楚故地，或许与当地蚕桑和纺织业发达并且喜欢用丝织物作为书写材料有关。应该看到，书



A　　B

4－6.8　战国时期楚国墨迹：楚帛书

A. 帛书全照缩印本　B. 局部

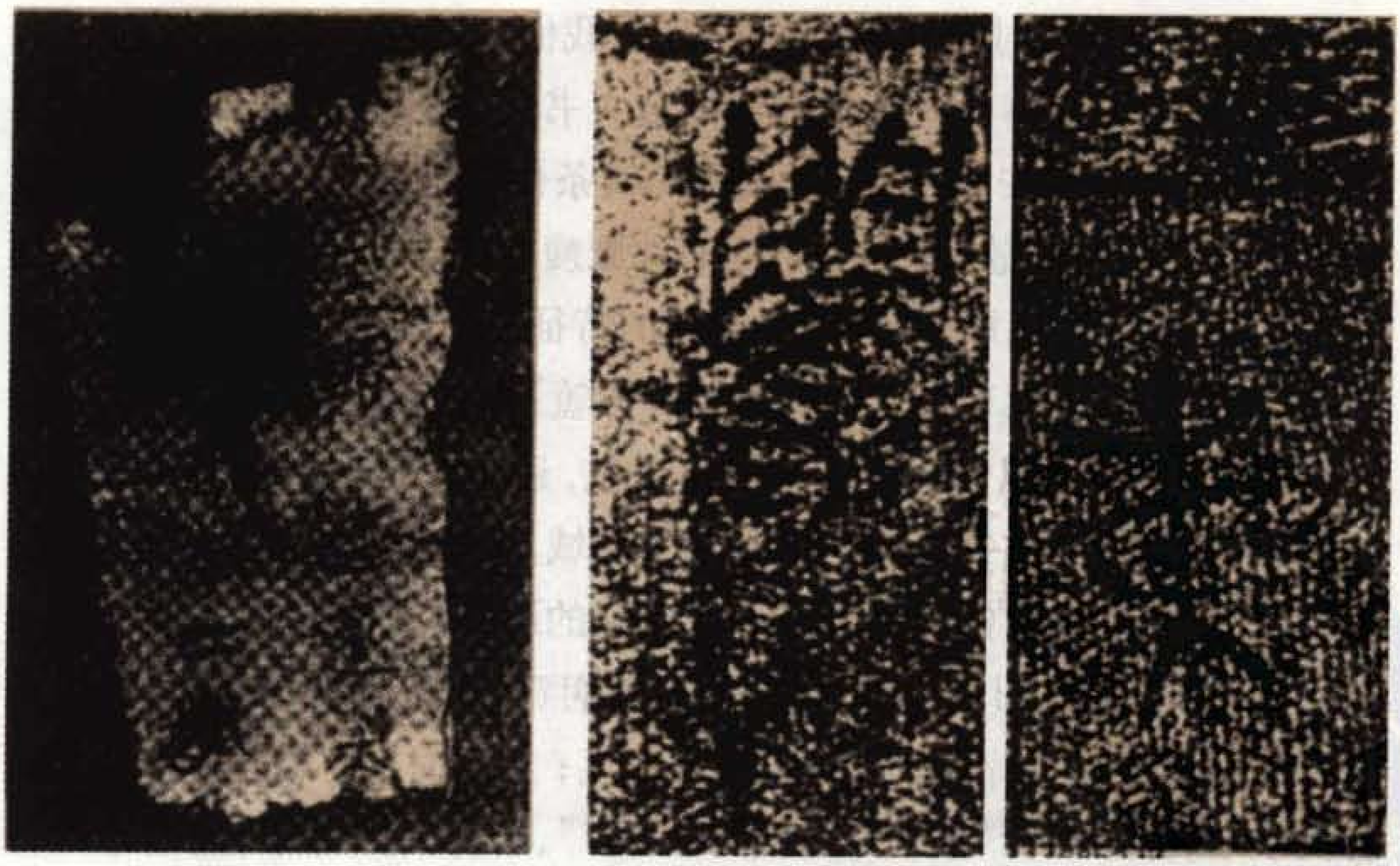
写材料对书法作品的风格是有一些影响的。例如，书写于玉、石片上，笔痕会完整地保留毛笔锋颖的落、行、转、折等一切状态；如书之于竹，则以其质地坚密墨难渗入，也会和玉、石片的效果差不多；如书于木简木方，以材料多取于松、杨、柳木，墨就会渗入，落笔、行笔缓慢及收笔结束处往往会有轻微的涨墨，锋颖易为其所掩，书于缯帛者情况与此相近。楚帛书起笔、收笔转曲处皆圆，即因之于此，如书之于竹简，是不会形成这种风格的。所以，饶宗颐先生认为“今观楚帛书已全作隶势，结体扁衡，而分势开张，刻意波发，实开后汉中郎（蔡邕）分法之先河，孰谓隶书始于程邈哉”“楚帛书用笔浑圆，无所谓悬针，而起讫重轻，藏锋抽颖，风力危峭，于此可悟隶势写法之所祖”[35]，实在是一种误解。

在楚系墨迹书法中，字形或纵长，或方扁，并无一定规律，或什么特别的意义。楚帛书字形或方或扁，系书写者的个性风格使然，有些人只看到这一点而不计其余，甚至还没有搞清楚隶变的基本特征，即径指帛书字形为古隶书，或与早期隶书比并、保守地说隶变主要受楚文字的影响，都是没有根据的。楚帛书基本保持着粗细匀一的曲线形质，结构也保持着整个战国时期的楚文字特点，包括错金的《鄂君启节》和楚王酓肯、酓忎所作礼器题铭，有人称其为“民间的俗体”[36]，也是不准确的。其实，它和盟书、楚简一样，都是当时通行的草体，或称之为“俗体”，历史上只有书体发展的不平衡状态，还没有任何一种书体是上下有别互不通用的。从楚帛书的字形风格来看，它和信阳长台关楚墓竹书一样，以其抄录书籍，都比较工整，如果视之为手写体墨迹中的正体，似亦无不可。

楚帛书的书写工整，直接影响到它的风格和美感。例如，在曾侯乙墓竹简、包山竹简、仰天湖竹简中，凡书写草率、封闭曲线左右相向对接（如“口”形之类）的部分，往往发生错位及重笔痕迹，而楚帛书几乎像一笔而成，天衣无缝，书写者技艺的精熟和认真谨严的态度，于此可见一斑。再如，线条自始至终，粗细匀一，弧曲如一，疏密组合规律和谐，一切都近乎完美，没有平和闲静的心态，是做不到这点的。如果以平和简净、秀润遒媚为评，相信出入不会很大。

同墓出土的朱栏墨书十三字残片（图 4－6.9A），字势斜耸，折笔较多，与曲线方圆辉映，寥寥数字，而神采昭然，比之前者毫不逊色。另有与此风格不同的朱栏残片、墨栏残片十余片，可惜字数太少，照片亦不甚清晰。此外，楚帛书上面还粘连有朱书残痕㊲。如此，该墓下葬时应有数件帛书随葬。

马山一号楚墓绢书两件三字（图 4－6.9B），字迹潦草，线条头粗尾细，横画则呈梭形，风格与楚简近同。这三个字给我们的启示是：古文蝌斗的线条式样在笔法不变的情况下，只与速度变化有关。即落笔微重或微停，墨注入绢中较多，故而头粗；其后快速行笔滑出，故而尾细；短画两端皆轻，笔锋呈弧状滑过绢面，故而有梭形出现。楚帛书用笔速度平稳，故而线条圆实匀一，如改为潦草快速书写，其线条必同于此三字。以此类推商周、春秋战国时期其他类型的墨迹，基本可以复原其各自的书写方法，进而论说其书法风格，才会可信。



A　　B

4－6.9　战国时期楚国墨迹书法

A. 长沙子弹库朱栏墨书残片　B. 马山一号楚墓绢书

第七节

刻款金文草体及其他

1. 刻款金文草体

春秋晚期，在人们把美化装饰文字形体的风尚推向颠峰状态的同时，一种颓废简率的心理也在潜滋暗长，进而导致以草体铭题礼器的开始。战国以后，斯风日坏，并且愈演愈烈，形成美化与草率两极发展的局面。作为美化装饰性书体，导源于长江流域，其后南风北渐，引发黄河流域晋系虫书的出现。与此相反，以草体铭题礼器滥觞于黄河流域，战国以后北风南下，促使楚金文用字发生了重要的转变。从目前所见春秋战国时期金文作品及其时间先后的顺序来看，我们这一看法基本是合理的。

前面讲过，在春秋时期各诸侯国金文书法作品中，薛器最早使用刻款。其中《薛子仲安簠》以纤劲圆畅的线条作传统大篆，而《薛仲赤簠》(图 4－7. 1A) 线条散断，用力不均而致肥瘦变化，时而一笔分作数刀刻就，或不按书写的笔顺，均表现出潦草的特征。二器同出于一墓，系春秋早期之物，如论之以草体入铭，则《薛仲赤簠》堪称春秋第一。尽管如此，契刻的潦草简率、以刀代笔的生硬及变化，还是造就出一种清秀而生动的美质，开拓出金文书法美的一个新的领域。

齐国与薛为邻，铭文制作或许受到它的影响。作于春秋晚期齐景公时的《公孙窹壶》(图 4－7. 1B) 契刻技艺娴熟，用刀飞动犹胜于笔；线条散断而劲直者颇类薛器，弧曲者近乎用笔；契刻时或不依笔顺，多为俗省及改写，如第四行“般”、第五行“寿”“万”、末行“孙”等字，尤以第四行“壶”“眉”二字最为奇特，改写省并颇具妙思创意，为同类作品所仅见。战国早期刻款作品有《左关鉚》，铭文仅四字，而线条劲爽明利大开大



A



B

4－7.1　春秋时期薛、齐刻款金文

A.《薛仲赤簠》　B.《公孙窯壶》

合,气度亦是不凡。此后则无同类作品发现。

春秋晚期晋器《郘大叔斧》(图 4－7.2A),皆铭曰"贰车之斧",但传世者有题字多寡之别。论其风格,均与盟书极近,显然是以手写体入铭,而彼此间面目微有差异。战国三晋器最为潦草者是《五年司马成公权》(图 4－7.2B),字形大都用直线刻就,辅以少量拙笨的曲线,揆其刀法及结体,显然是出自缺少文字训练、工艺技术生疏的工匠之手,艺术价值虽然不高,却生动地反映出当时社会动乱所给文字带来的消极影响。三家分晋以后,战事频仍,社会更加动乱,文字的潦草简率日益严重而普遍。其直接后果是:异体字急剧增加,并且辗转变迁以讹传讹,一字有几十种异体,甚至百种、数百种异体。其中以三晋货币文字最为严重,刻铭及墨迹次之。这种潦草简率在破坏古文字仿形线条方面走得极远,以至有学者误以为"六国文字的日渐草率,正是隶书的先导"㊳,或认为这种"草篆"

(或称作"草体")就是古隶书[39]。从文字学的角度来看,这种现象是文字下移后逐渐发生、累积起来的通俗的书写性简化,是书刻过程中积微至巨所导致的字形讹变,如果没有秦始皇"书同文字"的毁灭性打击,最终将发展至何种状态,我们还无法测度,但这种变化与隶变无关,则可以肯定。从书法艺术的角度看,由于书刻的放纵无度,使很多字形变得诡异难识,已经无法用一般的标准去衡量,或者说它们已经超越了书法艺术的创造和审美极限,《五年司马成公权》正是开此风气之先的代表作品。



A B C D

4－7.2 春秋战国时期晋系刻款金文

A.《郘大叔斧》 B.《五年司马成公权》 C.《七年仑氏戈》 D.《三年修余令戈》

战国时期,按照"物勒工名,以考其诚"的规定,工匠臣隶都要在自己所作器物上题刻时间、监造部门、监工和自己的名字,由此而形成所谓文字下移。此时的工匠臣隶已不限于过去那种学有素养、业有专攻的百工艺人,而多为新加入到工匠中来的缺乏文字与书写训练的普通大众或奴隶罪人,刻字是便于验收监督,也和铭题礼器的庄重意义有了目的与性质的差异。可以说,战国中期以后的铜器题铭,有很多只是书面语言意义上的"刻字"而已,它们很难作为书法作品,给人以艺术美的享受。其情形正如沙里淘金,好的作品不是没有,而是需要筛选。

三晋题铭在总体上不易区分，但对不同的作品而言，个性风格还是很清楚的。韩《七年仑氏戈》的俗省改写、散断简率，犹能存字形之大概，而《三年修余令戈》则欹侧涣散，更甚于彼（图4－7.2CD）。韩《四年令戈》（图4－7.3A）在与之同时的纪年戈中，堪称潦草之最，而其契刻生动，尚可差强人意。韩《六年格氏令戈》（图4－7.3B）字为横势，直线倔强，曲线优美，是一件别开生面的佳作。工匠们无拘无束，其创造每每出人意外，此即其一。《盛季壶》（图4－7.3C）铭是韩器刻字中简率而优美者，衰世而有此佳作，实在难得。


A B C D

4－7.3 战国时期三晋刻款金文

A.《四年令戈》 B.《六年格氏令戈》 C.《盛季壶》 D.《三年□令戈》

赵器出土及传世无多，《三年□令戈》（图4－7.3D）铭线条坚实，拙朴生动，略有气象可言。《六年安平守剑》《四年相邦春平侯剑》等铭文，字形皆小，线条亦纤如毫发，其中以体势近于扁平者得乎风韵，惜无佳拓㊵。魏器情况大体近赵，《魏公甗》《梁上官鼎》等虽略有可观，而终难入流，故不备述㊶。

卫国地处三晋的包围之中，文字必然要受其影响，而它能在书法风格上保留一点艺术个性，还是难能可贵的。作于战国晚期初、卫孝襄侯



A

B C D

4－7.4 战国时期卫、东周、燕国刻款金文

A.《卅二年平安君鼎》 B.《东周左师壶》 C.《郾侯载戟》 D.《左军工椽里疾戈》

时的《廿八年平安君鼎》刻铭颇为简洁，或直或曲，从容自如，风格则类于魏、韩的题铭。《卅二年平安君鼎》铭文线条多斜出而飘逸，空灵曼妙，正是卫人本色(图 4－7.4A)。

《廿九年东周左师壶》(图 4－7.4B)，系战国中、晚期东周君属官左师作器，“廿九年”为周天子纪年，封立东周君以后周王在位超过二十九年者一为显王，一为赧王，即此壶应为公元前 340 年或 286 年所作。此器虽作

于衰落之秋，但字形端庄整肃，线条坚实有力，其威严的气度，为三晋题铭所不备。寥寥十数字，而能臻此境界，作者修养与技艺之高可以想见。

燕国地处北疆，与夷狄杂处，塞外风情多所被染，一股粗犷豪迈之气流溢于字里行间。例如燕成公时作器《郾侯载戟》，线条散碎，如斧凿刊就，一种新的节奏，洋溢着一种新的强力之美(图4-7.4C)。《郾王职戟》铭文亦能粗犷坚实，而由于缺乏那种散碎强健的新节奏，以至于平平无奇。《十三年戈》铭文颇为流利遒劲，体势近扁而别具风味，可惜不够生动。《左军工椽里疪戈》铭文的契刻更为短促有力，线条多碎断而不



A　B　C

4-7.5　战国时期楚国金文

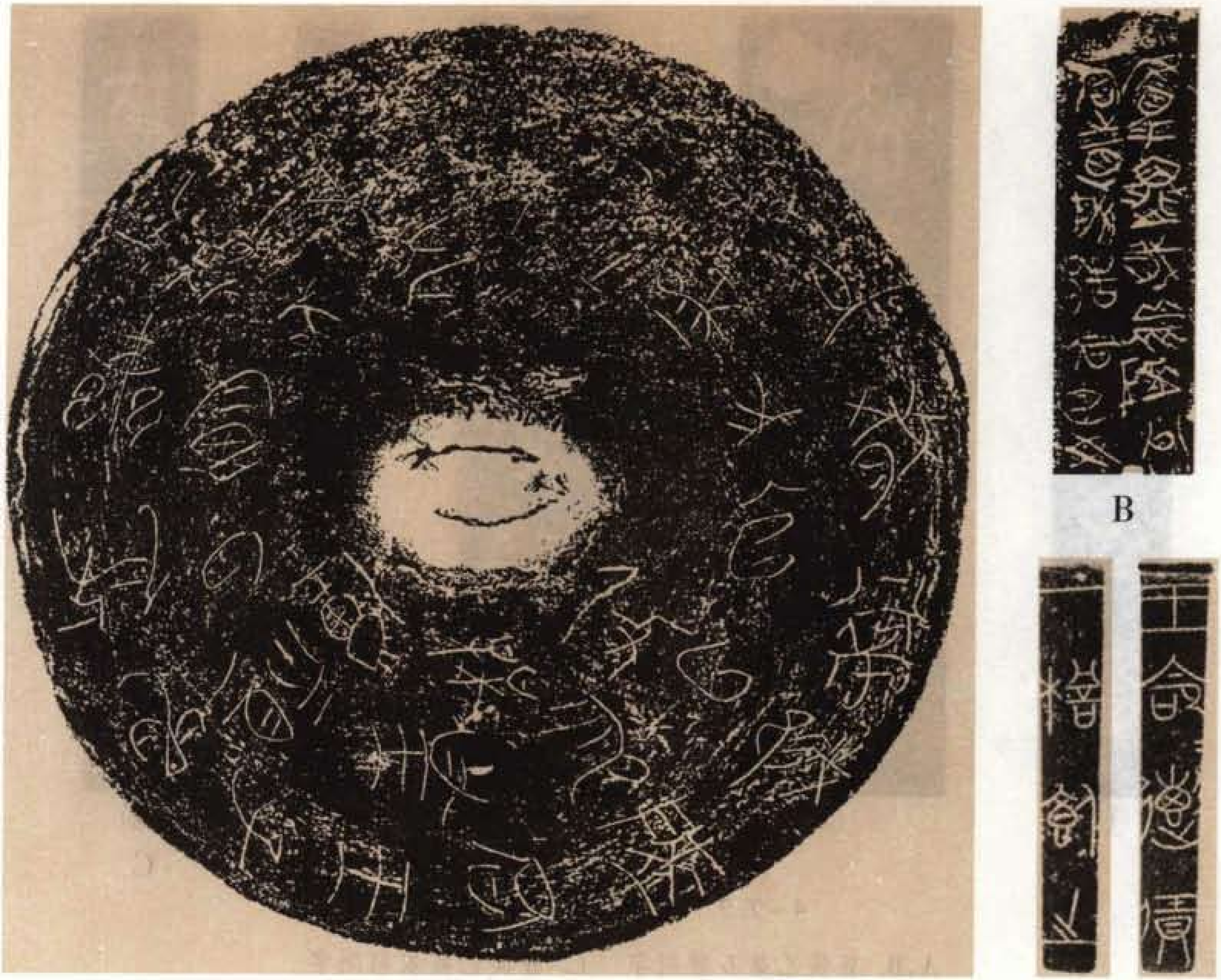
A.《鄂君启节》(舟节局部)　B.《楚王酓肯铊鼎》　C.《楚王酓忎鼎》

衔接，字形颇受影响，但书法美的强烈与个性化却因此凸现出来（图4－7.4D）。从韩器《四年令戈》、赵器《四年相邦春平侯剑》，到燕器《郾侯载戟》《左军工椽里疲戈》，我们不难发现，刻款铭文的短节奏风格，正是一种新的风气，它固然因于草率急就，而无意中创造的书法之新的形质及美感，还是应该予以肯定的。此外，其刻制工艺一直传承，在秦汉金文解散小篆线条、造成半篆半隶之新体方面，发挥了重要作用。

进入战国中期，江淮流域尽为楚国所有。但是，国势的强盛并没有使楚文化继续散发其异彩，长期的战争似乎磨去了人们的灵性，甚至使人们变得有些颓废，楚国书法也随之失去以往能够领袖群伦的创造性，其金文普遍而简单地以手写体入铭。这种形式不论工拙，大都可以比照其简、帛书墨迹风格，在取得与书写近似之美感的同时，也损害了它们的独立性。就此而言，战国时期的楚刻款金文书法逊色于北方。

《鄂君启节》（图4－7.5A）作于楚怀王时，分舟节和车节，是楚怀王发给鄂君启的水陆验关的符节。铭文铸款错金，字近书简，大约是因为制作工艺不精的缘故，虽有其形，而颇乏神采。考虑到它的手写体特征，故归并于此加以评介。《楚王酓肯釪鼎》《楚王酓肯簠》和《楚王酓肯铊鼎》（图4－7.5B）均为楚考烈王所作，前二器刻字一工一草，系一人刀笔，但属意皆平；后者为另一人所刻，线条纤劲圆美，“楚”“作”二字为虫书，余皆同前，而形神俱佳，堪称上品。

公元前279年，秦昭王命大良造白起攻楚，翌年破郢置南郡，楚顷襄王东走迁都于陈（今河南淮阳）。为避强秦，楚考烈王十年（前253）迁都钜阳（今安徽太和东南），二十二年（前241）再迁于寿春（今安徽寿县），楚幽王所作之大批青铜器即出土于此。《楚王酓忎鼎》（图4－7.5C）等器，即楚幽王熊悍时于战争中曾有小胜、获取大量兵铜之后所作。器铭为数人所刻，工拙不一，而以题铭“楚王酓忎”诸作为精。楚字最草率者是前些年出土于江苏无锡前洲的《郕陵君豆》和《郕陵君鉴》，与包山楚简中最为草率者（见图4－6.5C）如出一辙，虽不甚佳，而能用刀精熟若此，亦堪使人叹为观止了（图4－7.6A）。《鄴陵公戈》一反圆曲的积习，契刻刚猛，


A B C

4－7.6 战国时期楚国刻款金文

A.《遻陵君豆》 B.《鄴陵公戈》 C.《王命传》

线条劲直，其威势足以令楚字生辉（图4－7.6B）。楚字刻款最为工整端庄的作品是《王命传》，应与其器用有关（图4－7.6C）。

2. 其他刻字书法

战国时期，东南各国的刻石（或玉）书法尚不发达，偶有发现，也都限于小品，表明它还不是一种成熟的作品形式。与皇皇巨制的秦刻石相比，它可能正处于启蒙阶段，造成这种差异的原因应该和地域、历史及习俗文化有关。

曾侯乙墓编磬三十二件，刻字近七百，大小工拙不一，系多人所为。文字内容是标记音律、磬序等，书体则可以归入美化大篆。曾国金



①　②　③　B　①　②

A　　　B　C

4－7.7　战国时期曾国刻字

A、B. 曾侯乙墓石磬刻字　C. 曾侯乙墓衣箱刻字

石、简牍文字有一个共同的特点，即线条排列紧密有序，对美化文字形体之时尚有良好的把握。图 4－7.7A 为三件磬铭拓本，都有“簖肄”(姑冼) 二字，稍事比较，就可以判明它们出自三人之手。其中 A ①体势端正，颇有古风；A ②③则有些倾斜，与书简仿佛。尽管彼此有别，但整体风格和契刻水平的接近，也是一目了然的。B 字近于楚风，线条朴素率直，意蕴简远，则与之神情悬隔。C 为曾侯乙墓衣箱刻字，①之字形紧密，一如刻磬，或谓过之，而线条流媚，近于书简；②之线条拉伸，是受美化风气影响，兼有书简刻字之优胜处，似别具作者之匠心。至此，我们完全可以肯定，曾侯乙墓出土的各种文字遗迹表明，曾国有能力在书法艺术上，与楚蔡吴越诸国一争短长。

《守丘刻石》出自战国中期中山国墓葬，为守墓人所刻。石高 90 厘米，系自然河光石，刻字两行(图 4－7.8A)。其字书刻颇为拙陋，有俗写讹形，也有增益饰笔，可以反映当时中山的用字风气。



A　B　C

4－7.8　战国时期晋系刻石

A.《守丘刻石》　B. 洛阳金村出土石磬文字　C. 行气玉铭

于省吾《双剑誃古器物图录》收洛阳金村出土石磬三件，刻字有单刀和双刀两种。该地为周王室墓区，三磬或为其所用。图 4－7.8B ① 系双刀刻字，端雅而有余韵；② 系单刀刻字，圆瘦而率意。二铭均非精工刻制，但气格脱俗，应出自技有专长的工匠之手。

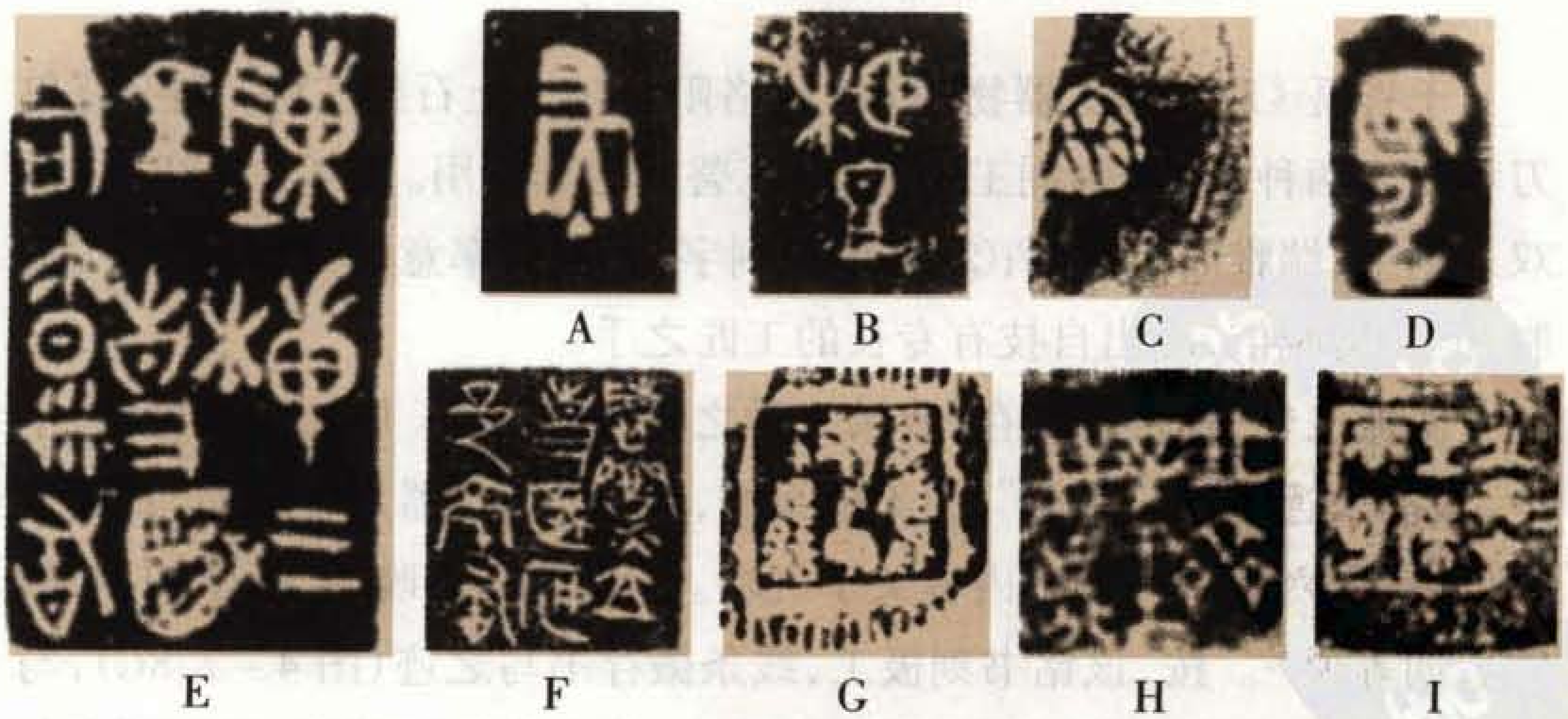
罗振玉《三代吉金文存》收录玉质之《剑珌》一件。原物为棱柱状，中空，顶端未透，或名“玉佩”，但不能系饰，用途不详。器凡十二面，每面三字，共三十六字，重文九，内容关乎气功。作器时间有晚周、战国初期、战国后期等说[42]。按，该铭书刻极工，线条微存书写之迹（图 4－7.8C），与中山王鼎、壶虫书相类，惟弧曲摆动稍逊。铭中多见“则”字，其“刀”旁与中山器虫书式样完全相同，神意也分毫不爽。“宀”旁折出的圭角也是如

此。除此之外，该铭与战国时期任何一国的文字风格都不相类。这种情况告诉我们，该铭很可能出自中山人之手，或者与其书法有极近的渊源关系，在书刻的时间上，也应该和中山王鼎、壶差不多。

3. 陶文

所谓陶文，笼统地指陶器上面留下的各种古代文字遗迹，包括戳印陶文、刻画陶文、墨迹（或朱书）陶文三大类多种书体，和金文、兵器文、砖文、瓦当文之类的名称性质相同。其中戳印陶文是以印记印于陶坯烧制而成，据考始见于春秋（难于确指），普及于战国；刻画陶文分刻于陶坯后烧制和烧成后再刻两种情形，数量较少；墨迹陶文是在烧成后的陶器上面直接书写的文字，多见于汉代。早期陶文印、刻两种互见，后期则以印文为主。戳印陶文大都类于封泥效果，应归入古玺印系统，我们将要讨论的陶文书法以刻画作品为主，并适当选择一些印文特征不典型的早期作品。

邾国陶文，如图 4－7.9 所示。A 为戳印“耑”字，是用字模印于陶坯之上，边缘圆滑清晰，字亦朴厚雍容。B 为陶坯刻字，线条依稀可辨刀迹，有金石作品的残泐之美。C 为陶坯阳刻“众”字，字变形较大有如图案，简率而能出奇制胜，是陶文中罕见的佳作。D 为陶坯双刀刻字，“赌”字左右



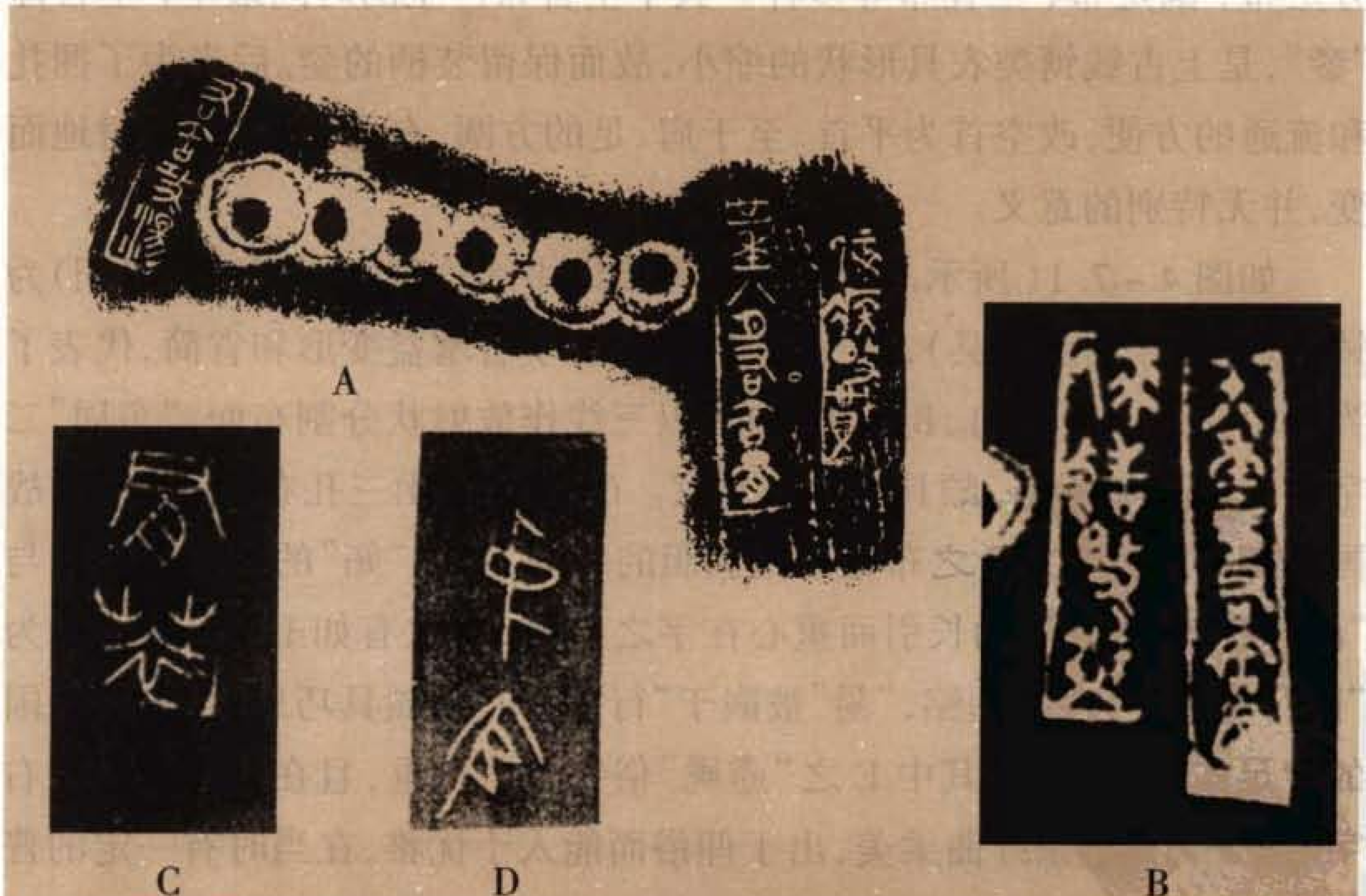
4－7.9　春秋战国时期齐系陶文

A、B、C、D. 邾国陶文　E、F、G、H、I. 齐国陶文

偏旁上齐而下缺，任其严重错位，加之肥瘦、疏密、残断等各种变化，竟使一字而藏万千气象，堪称奇品。

齐国陶文，如图 4－7.9 所示。E 为陶坯刻字，刀痕清楚，字形多见传统大篆笔意，而又与书写之美有所区别。F 为陶坯刻字，草率急就，用刀深浅变易，线条肥瘠曲直辉映，出于自然，而入妙境。必须指出的是，陶坯刻字，有很多因素要影响到作品风格，如陶坯刻字前的干燥程度、陶土的粗细、陶质的疏松或坚密、微细砂粒的意外干扰等，均为铜器刻款所无，而一些独到的美感，也为其所不备。G 为陶坯印文，印模宛然如初；其字形之密、线条之肥腴，大概只有印陶文才能做到这一点。H 为陶坯刻字，字形力求其工，但契刻匆遽，难于从容谋划，终不掩其拙鄙之意。I 为戳印陶文，线条柔美丰润，为金文铸铭所不及。

燕国陶文，如图 4－7.10 所示。A 为戳印陶文，其字线条多曲，与燕兵器铸铭的方硬强悍不同，适足以和《廿年距末》相呼应，使我们看到燕



4－7.10　战国时期燕、韩国陶文

A、B. 燕下都陶文　C、D. 韩国陶文

国书法的另一个侧面。B亦为戳印陶文,风格与前者一致,代表了当时的一种风气。

韩国陶文,如图4-7.10所示。C为陶坯刻字,似以中锋刀法刻就,具有较强的书写美感;D属于同类作品,仅草率一些。

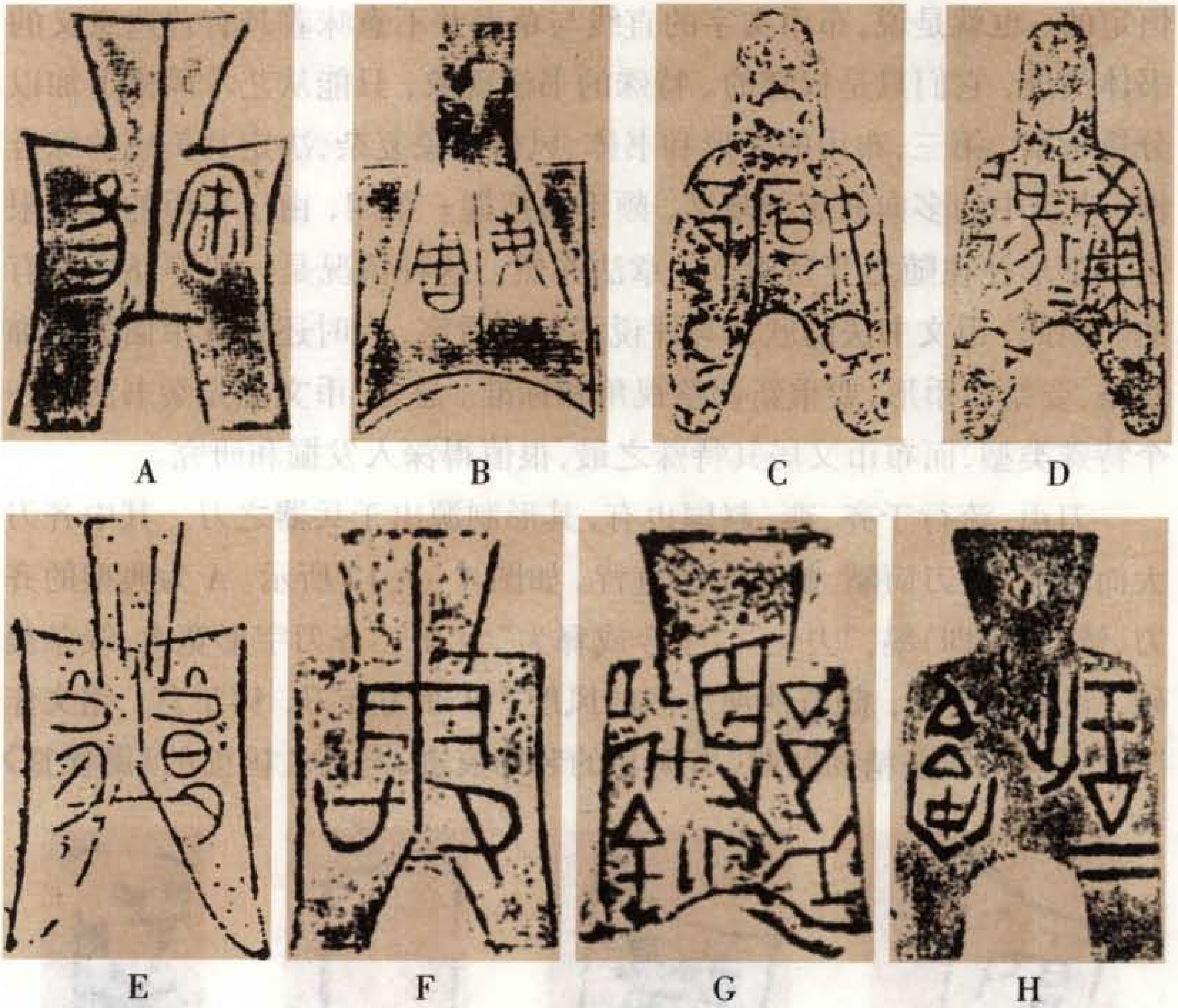
作为陶文,凡是刻于烧制后的陶器上的作品,由于质地坚硬,线条均细硬率直,无足可观,故从略。

4. 货币文字

货币题铭始于战国,其书法现象比较特殊。货币文字均为阳文范铸,字数多寡不一,字形与章法的变易调节极为灵活,风格相当复杂,很难面面俱到。有鉴于此,我们将选择若干有代表性的作品,分布币、刀币、圜钱三类做一综合介绍。

布币,主要流行于晋、冀、豫三省各诸侯国及周,有空首布、平首布、方足布、圆足布、三孔布等多种。其中空首布产生的时间最早,空首即"銎",是上古钱镈类农具形状的缩小,故而保留装柄的銎。后来为了捆扎和流通的方便,改空首为平首。至于肩、足的方圆,有孔无孔,皆随时地而变,并无特别的意义。

如图4-7.11所示。A为燕布,习惯以中线分割左右,"安易"(阳)为铸币地点(今河北完县),其线条坚实圆美,字有增益变形和省简,代表了当时币文的一般倾向。B为东周布,以三线作放射状分割布面,"东周"二字也随之调节体势,颇具匠心和新意。C、D为中山三孔布,旧说以为战国晚期秦或韩币。C之布置采用大胆的平均方式,"妬"的两个偏旁均与"邑"匀等,线条瘦劲长引而重心在字之上半,观之有如玉树临风。D为"南行昜"(唐)三字题铭,"昜"被嵌于"行"字中间,颇具巧思。E、F为赵国的尖足布和方足布,其中E之"慮虒"俗省相当严重,且在有意追求左右字形的相似,线条纡曲柔美,出于俚俗而能入于优雅,在当时有一定的普遍意义。F是币文借笔共画的典型作品:"露"字中竖与布面中线合一,"雨"下左右偏旁各有省形,造成空阔开朗的美感。G为韩布,"郛氏半釿"



4－7.11　战国时期布币

四字题铭如同乱石铺阶，参差错移，穿插避就，在当时布币多字数题铭中很有代表性。H 为魏布，倒文，“安邑”和“二釿”各为密接，左右微做呼应，巧而自然，有大气象。

战国布币数量极大，书法风格也千变万化，上面列举的作品只能代表一部分现象，还需要有进一步的说明。第一，布币书体有明显的大众化特点。其字均为通俗性的简化、增饰、变形改造、书刻简率等，既有日常用字的随意性，也有通俗基础上的美化，很难按照一般的正体、草体、装饰性书体的标准来准确地衡量并解释它们。第二，从总体倾向来看，布币文字以直线条式样为多，它们是对古文字书体曲线的改造，是工匠刻范时的草率急就造成的，而在某些偏旁及其特定的部位，曲线是基本

恒定的。也就是说，布币文字的直线与草率并不意味着具有普遍意义的书体演进，它们只是权宜的、特殊的书法现象，只能从艺术风格上加以分析考察。第三，布币的字形和书体、风格现象复杂，决定其美感的综合性、审美中的多向联想与歧义，颇不易把握。第四，由于布币的形状限制，字形往往随之变易调节，章法亦然。这种情况是一般作品所没有的。因此，币文书法的欣赏与评说不仅要看字，有时还要看币面的装饰线条，要结合币形，要重新调整视角和标准。总之，币文是先秦书法的一个特殊类型，而布币又居其特殊之最，很值得深入发掘和研究。

刀币，流行于齐、燕，赵国也有，其形制源出于兵器之刀。其中齐刀大而精美，燕刀简陋，赵刀小而直背。如图 4－7.12 所示。A 为典型的齐刀，铸于节(即)墨，“去化”二字今或释为“大刀”。齐刀字形宽大，线条瘦硬，正如其刀形，颇有泱泱大国的风度。B 亦为齐刀，铸于莒，铭文作“簹”。其字线条精劲圆曲，有明显的装饰痕迹，与莒亡国前的《簷侯簋》

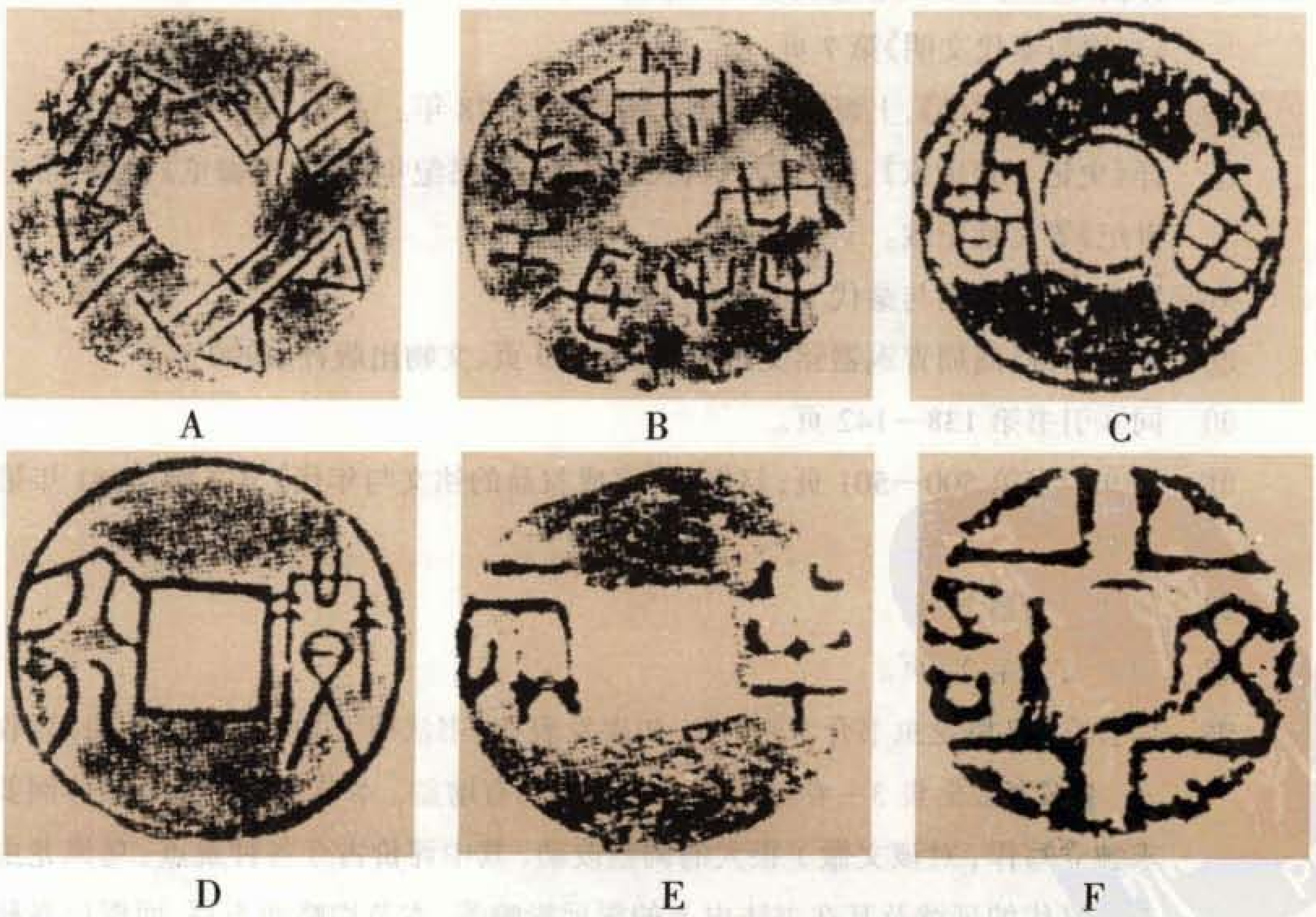


A　　B　　C　　D

4－7.12　战国时期刀币

神意相通，显见其传承有绪。史载齐湣王末年齐为燕国等五国联军所败，城地皆丧，惟即墨和莒二城坚守力战，齐亦赖此得以喘息并赢得时间。有学者以此刀形近燕，遂考其为燕军占领期间所作，可备一说。C 为燕刀。燕刀多铸“明”字，十分潦草，故学者又有新的考释。此刀自铭“外瀘”(炉)，是标记铸制炉号，其草率也可以和燕明刀相比。D 为赵刀。赵刀体小，圆首直背，传世所谓“小直刀”多属赵国。此刀自铭“晋阳刀”，刀形为赵，而字形风格似魏，且晋阳为魏地，故而又有魏亦用刀币的观点。刀币流通范围较小，题铭也很稳定，书法自然不免要单调简陋一些，艺术价值也远逊于布币。

圜钱，其形拟于玉璧，圆孔者略早，方孔者后出。如图 4 – 7. 13 所示，A 为魏钱，“桼垣”或作“漆垣”，战国魏地，文字满布于钱面，也是魏国币文的一贯作风。B 也是魏钱，“共”地战国隶属于魏。C 为西周圜钱，通行于王畿之内，字形规范，与东周布币题铭相同。D 为齐国圜钱，题铭



A　B　C
D　E　F

4 – 7. 13　战国时期圜钱

风格一如刀币，其“𨭖”字有装饰特征，与另侧“六化”二字变化应和。E、F均为秦国圜钱，字形端正朴厚，与他国明显有别。圜钱受币形限制较大，题铭受束缚也比较多，其书法甚至还要下刀币一等。

---

① 《战国策》刘向叙录。载张舜徽《文献学论著辑要》，陕西人民出版社，1985年。

② 孔子好歌，见《论语·述而》：“必使反之，而后和之”；孔子对《诗经》的评价，见《论语·为政》。引书同第三章注②。

③ 杜恒《试论百花潭嵌错图像铜壶》，《文物》1976年第3期；宋兆麟《战国弋射图及弋射溯源》，《文物》1981年第6期；四川省博物馆《成都百花潭中学十号墓发掘记》，《文物》1976年第3期；蔡运章、梁晓景、张长森《洛阳西工131号战国墓》，《文物》1994年第7期。

④ 详丛文俊《关于高句丽好太王碑文字与书法之研究》，韩国·高句丽研究会《广开土好太王碑研究100年》论文集，1996年，汉城。

⑤ 详侯外庐等《中国思想史纲》上册第59页，中国青年出版社，1980年；李学勤《东周与秦代文明》第7页。

⑥ 详《国语·晋语》，上海古籍出版社标点本，1978年。

⑦ 详《史记·楚世家》、《左传》、《吕氏春秋》、《竹书纪年》、《太平御览》引录《帝王世纪》等文献记载。

⑧ 详李学勤《东周与秦代文明》第135页。

⑨ 详马承源《商周青铜器铭文选》(四)第409页，文物出版社，1990年。

⑩ 同⑧引书第138—142页。

⑪ 同⑨引书第500—501页；赵振华《哀成叔鼎的铭文与年代》，《文物》1981年第7期。

⑫ 同⑧引书第22页。

⑬ 同⑧引书第27页。

⑭ 作者有《鸟凤龙虫书合考》一文，初次发表在《书法研究》1996年第3期，后收入《中国书法全集3·春秋战国金文》中，稍有增益。本节将按照全书的体例要求独立写作，对该文做了很大的调整改动，其中评价古今各种观点、鸟凤龙虫书在汉代的延续及其在书法史上的深远影响等，本节均略而不写，而探讨春秋战国时期美化装饰文字形体之风气的成因，可以作为对该文的补充。

⑮ 详张光裕、曹锦炎《东周鸟篆文字编》第153—162页图版，香港·翰墨轩出版有限公司，1994年。

⑯ 关于商周青铜纹样的宗教与政治功能，详张光直《美术·神话与祭祀》，辽宁教育出版社，1988年。

⑰ 马国权《鸟虫书论稿》，《古文字研究》第十辑，中华书局，1983年。

⑱ 去疾《鸟虫书起源探索》，《书法》1987年第5期。

⑲ 《河南濮阳西水坡遗址发掘简报》，《文物》1988年第3期。

⑳ 本节鸟、凤、龙、虫书作品的年代，主要参考容庚《鸟书考》，《中山大学学报》1964年第1期；马承源《商周青铜器铭文选》(四)，文物出版社，1990年。少数作品的国别及相对年代，由作者考定。

㉑ 详丛文俊《"战国鸟书箴铭带钩"年代质疑》，《中国书法全集3·春秋战国金文》，荣宝斋，1997年。

㉒ 同⑨引书第570页。

㉓ 同⑧引书第79、80页。

㉔ 阮刊《十三经注疏》第2188页，中华书局影印本，1980年。

㉕ 裘锡圭《文字学概要》第54—59页，商务印书馆，1988年。

㉖ 张怀瓘《文字论》，载《历代书法论文选》。

㉗ 《汉书·艺文志·六艺略》，中华书局标点本，1962年。

㉘ 楚帛书出土时间，过去一直采用商承祚先生说，为1942年，现已证实出土于30年代。关于帛书的摹写本、照片等图版资料情况，李零先生有详细的介绍。详见李零《长沙子弹库战国楚帛书研究》一书，中华书局，1985年。

㉙ 详河南省文物研究所《信阳楚墓》，文物出版社，1986年。

㉚ 详湖北省荆沙铁路考古队《包山楚墓》和《包山楚简》二书，文物出版社，1991年。

㉛ 袁昂《古今书评》评锺繇书法用语，引书同㉖。

㉜ 湖北省文物工作队《湖北江陵三座楚墓出土大批重要文物》，《文物》1966年第5期。

㉝ 湖北省荆州地区博物馆《江陵天星观一号楚墓》，《考古学报》1982年第1期。

㉞ 详湖北省博物馆《曾侯乙墓》，文物出版社，1989年。张光裕、滕壬生、黄锡全主编《曾侯乙墓竹简文字编》，台湾艺文印书馆，1997年。

㉟ 饶宗颐、曾宪通《楚帛书·楚帛书之书法艺术》第149—151页，中华书局，1985年。又，徐畅《中国书法全集4·春秋战国刻石简牍帛书》第10页称楚帛书为

"这样的早期古隶"、第305页述其"结体横扁，行笔则开隶势"，均袭自郭沫若《古代文字之辩证的发展》一文的观点，虽有变易，而终属臆度，并无可信的学术论证。

㊱ 郭沫若《古代文字之辩证的发展》，《考古》1972年第3期。按，郭说对学术界、书法界颇有影响，有些人甚至不加以任何证明即辟出"民间书法"这一毫不科学的领域，流弊至今未能消除。详丛文俊《论"民间书法"之命题在理论上的缺陷》，《书法研究》1995年第3期。再详于本书第五章、第六章中关于隶变和隶书体部分。

㊲ 详㉘引书"出土情况"一节及图版十。

㊳ 唐兰《中国文字学》第165页。

㊴ 详郭绍虞《从书法中窥测字体的演变》，《学术月刊》1961年第9、11、12期；杨宽《战国史》第486页，上海人民出版社，1980年；朱活《试谈我国钱币文字的字体演变和书法艺术》，《山东省博物馆学会会刊》，1983年。

㊵ 详旅顺博物馆《旅大地区发现赵国铜剑》，《考古》1973年第6期。

㊶ 见马承源《商周青铜器铭文选》(二)图版八九八、八九九，文物出版社，1987年。

㊷ 该器断代"晚周"说见于省吾《双剑誃吉金文选·附录·刀珌铭》，"战国初年"说见㊱引文，"战国后期"说见陈邦怀《战国〈行气玉铭〉考释》，《古文字研究》第七辑，中华书局，1982年。

第五章

春秋战国时期的秦国书法

第一节

《史籀篇》与金文大篆

秦国先世，据《史记·秦本纪》记载，始祖大业系帝颛顼裔孙女脩吞食玄鸟之卵而生，与商人始祖降生的传说如出一辙。《索隐》以大业为东夷少昊氏之后，《正义》则指大业为皋陶。大业生子大费，大费佐助大禹治水，复佐舜调驯鸟兽，舜赐姓嬴氏。大费生子二人：一为大廉，鸟俗氏；二为若木，以王父字为费氏。至费昌，“子孙或在中国，或在夷狄”。再至孟戏、中衍，“鸟身人言”，以佐殷商，“故嬴姓多显，遂为诸侯”。这表明，秦国先世与鸟图腾、东夷文化有某种亲缘关系。

东迁的嬴姓子孙，散居于泗淮一带；留居于甘陇的嬴姓子孙，则与戎狄杂处。西周孝王时，秦国始封君非子以善养马闻名，为孝王所用，后分其土田，为附庸，邑于秦，号秦嬴。由此可见，在非子以前，秦人曾过着游牧的生活。西周宣王时，秦仲为王室大夫，

死于西戎战事,子庄公并昆弟五人率军破西戎,为西垂大夫。庄公死,子襄公立。七年,周幽王宠爱褒姒,废太子宜臼,诸侯叛之,申侯联合犬戎伐周,杀幽王于郦山。秦襄公率军救周,护送平王(宜臼)东迁洛阳,平王封其为诸侯,赐以岐西之地,自是秦始立国,与诸侯通使聘享,时为公元前770年。

秦人自非子以降,放弃与戎狄杂处的游牧生活,转而接受周文化,开始了它的华夏化进程。秦襄公立国,使秦在周文化的废墟上迅速崛起。史载秦文公十三年,“初有史以纪事,民多化者”,表明他们已摆脱戎狄的习俗影响,多能像华夏人那样知书达礼地生活。秦文公十六年伐戎,“收周馀民有之,地至岐”,这种周人的直接加入,对推进秦国的华夏化进程曾起过重要作用。例如,《诗经》收录《秦风》十篇,其中《驷驖》《小戎》《黄鸟》之类,均可以确认为秦人的作品;而如《蒹葭》一篇,婉转款曲,朦胧迷离,似有无穷之思绪,尽在言外,或许出自失国的周余民手笔,亦未可知;如发自秦人内心而诉诸言语,则《蒹葭》之境界,足以冠各国风诗之首,那么秦人的华夏化程度,也就意想可知了。春秋中期,秦穆公西霸戎狄,东服强晋,周天子贺以金鼓。然而直到战国中期秦孝公用商鞅变法以前,“秦僻在雍州,不与中国诸侯之会盟,夷翟(狄)遇之”,“诸侯卑秦,丑莫大焉”。也正是在这种半封闭的状态中,秦国形成了颇具个性的文化特色,其书法的与众不同,也就比较容易理解了。

秦文字有两个要点是东南各国所没有的。一是它始终以《史籀篇》字书为基础,保证了周秦文字稳定、连续的发展;二是在日常书写中,逐渐形成了稳健、独到的书写性简化方式,至迟在战国中期,全面引发了秦文隶变。这两点是中国文字与书法周秦汉唐一脉传承发展的关键,这里先讨论前者。

按照文献记载,《史籀篇》是中国最古的一部字书,其字为“籀文”,汉代学者亦称之为“大篆”。《汉书·艺文志·小学》列《史籀》十五篇,自注云:“周宣王太史,作大篆十五篇,建武时亡六篇矣。”《说文解字·叙》称:“及周宣王太史籀,著大篆十五篇,与古文或异。”是知“籀”为人名,

官为太史。王国维《观堂集林·〈史籀篇〉疏证序》认为籀字有“诵读”之义，遂以“史籀”为“太史籀书”的省略，后人取为篇名。王氏还在《战国秦用籀文六国用古文说》中，定《史籀篇》为春秋战国间的秦人作品，籀文为“西土文字”，不通行于东方各国。王氏观点曾引起广泛的注意和争论，包括《史籀篇》作者、籀字释义、籀文的年代和通行地域、籀文与古文的关系、籀文的书体特征等问题①。

我们认为，在迄今为止关于籀文的各种说法中，缺乏一种比较科学的书体考察标准，缺乏在运动中考察书体名实及流变的意识，结论也就容易出现片面性或想当然。在资料依据上，都是就《说文》所收录的籀文字形进行分析论证。例如王国维《史籀篇疏证序》云：“《史篇》文字，就其见于许书者观之，固有与殷周间古文同者。然其作法，大抵左右均一，稍涉繁复，象形象事之意少，而规旋矩折之意多。推其体势，实上承石鼓文，下启秦刻石，与篆文极近。”应该说，王氏的观察和概括相当准确，但它只限于传世籀文，是建立在假象基础上的研究。试想，如果《史籀篇》作于周宣王时，至许慎著《说文解字》已经有近千年的历史，经过近千年无数人辗转传抄的学童启蒙的识字课本，字形书体还能保持原貌吗？即使保守地按王氏的观点定《史籀篇》于春秋战国之间，至许慎也有五六百年的历史，足以使一部用于学童启蒙的字书面目全非了。再则，我们今天所使用的《说文解字》系北宋徐铉等人的校定本，由清人孙星衍覆刻宋本，陈昌治又改定孙刻，那么从许慎到今天，谁能保证不再发生讹错呢？今本《说文》小篆“阜”“门”等偏旁都有改写，既不是唐代李阳冰笔下的小篆，也不是和许慎时间接近的东汉二袁碑小篆，更不是秦刻石小篆。如果根据它们来论定秦代的小篆，显然会有很多出入，那么根据今本《说文解字》所收录的籀文，去论定两千七八百年前的《史籀篇》中的文字，准确性会有多大？所以，在资料依据和研究方法都存在问题的情况下，任何关于籀文的新观点都是靠不住的。

作为书体考察，必须同时从两个方面来进行。一是字形结构，在书体演进中处于相对稳定的地位，它的改变，往往只限于一部分字形、甚

至是字形的局部，并且是因为受书写影响所发生的讹误变形，不会危及整个文字体系。二是字形的体态式样，在书体演进中属于最有活力的因素，它从一点一画的简化和改造入手，不着痕迹地积微至巨，其结果是导致整个文字体系之书写方法和体态式样发生了变化，以至于影响到一部分字形结构，形成书体演进。籀文字书既成，目的在于文字的启蒙教育和统一规范，它可以约束字形结构的无节制自由发展，却不能阻止书体的历史性演进。换言之，它既要付诸实用，就得接受实用的改造，不可能束之高阁，保持一种永恒的体态式样。字书由一个人或少数人来完成，它只能代表文字形体之发展变化的阶段性规范总结，而传抄、使用字书则是千千万万人一代承替一代地持续进行，谁都可能认为自己抄录的字书还是原貌，却不知道这种以后人的理解和书写习惯所抄录的字书恰好是改造它的一个细微的中间环节。这样，当班固、许慎看到残本《史籀篇》时，必然会误以为它还是周宣王时代的原貌，殊不知很可能连秦代的状态都未能保持，充其量不过是西汉人日常诵习的抄本，否则，以残存九篇之数，何以会只有二百二十多个和小篆写法不同的异文？至于这些籀文的风格式样，都是被后人参照小篆改写过的，已经失掉固有的书体价值。唐兰先生认为周宣王是"周元王"之误，史籀就是《汉书·古今人表》中列于春秋战国之际的"史留"，"由春秋到战国初期的文字，就是所谓大篆，《史籀篇》只是大篆的一种罢了"②。启功先生维护旧说，推测"籀文是周代一种包括构造与风格都严肃而方便的新兴字体，这种字体被采用在当时的教科书《史籀篇》中"③。这两种观点都是拘泥于传世籀文的字形式样作出的错误判断，颇具代表性④。

《史籀篇》作于西周宣王时，还可以得到青铜器铭文的证明。厉王时器《趞鼎》铭云："隹十又九年四月既望辛卯，王在周康昭宫……史留受王命书"，史留当厉王、共和与宣王之世，官终以太史⑤。如此，则《史籀篇》本应名"史留篇"，后以史官之职负责教授考课学童，从该字书中抽取章句而试，遂因留、籀音近而改作⑥。或本名为籀，《趞鼎》所书之留为假借，尚不能定论。

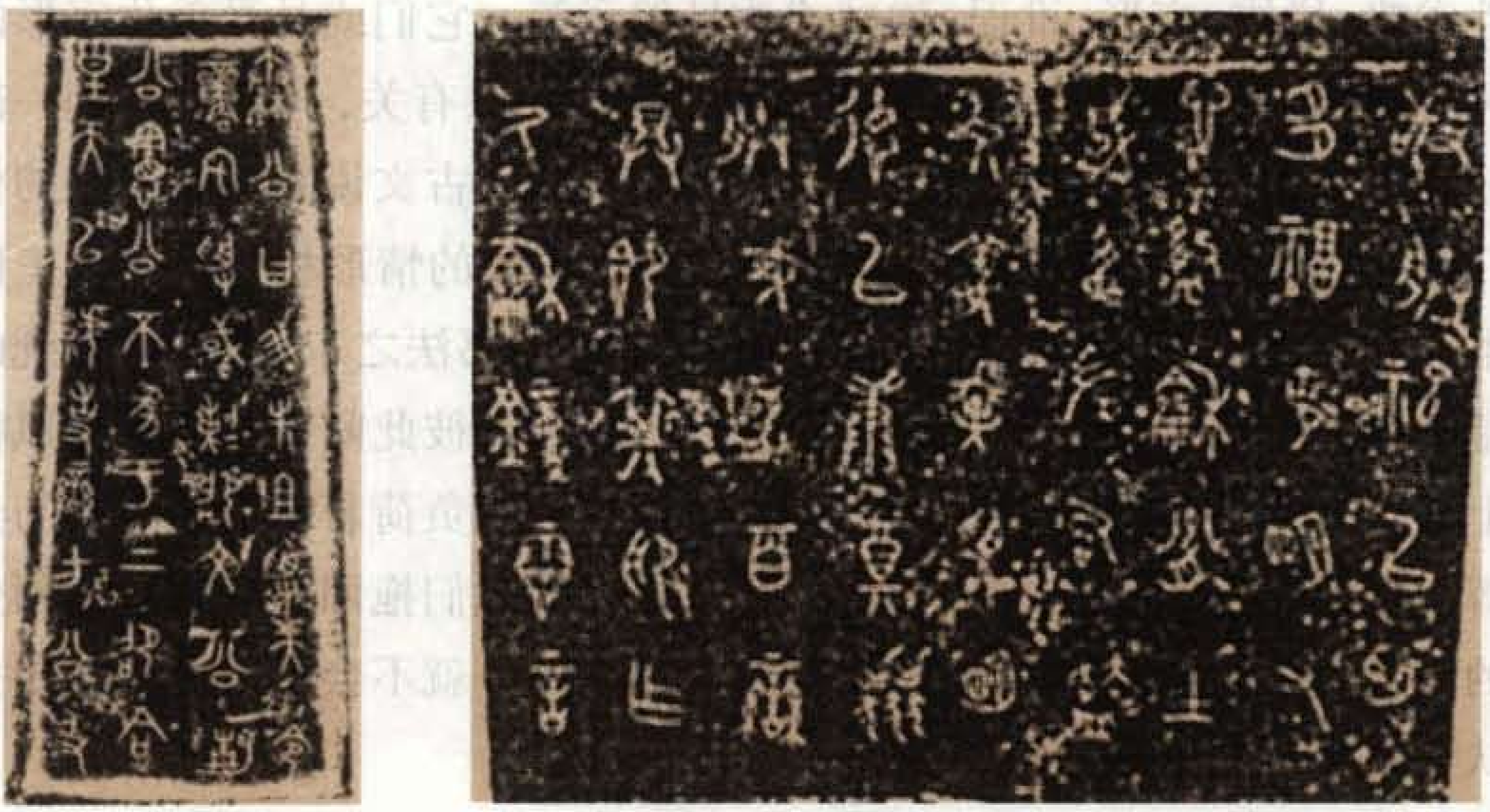
宣王中兴，励精图治，作《史籀篇》以规范划一天下文字，为其努力之一。平王东迁，纪纲废弛，也迎来了“衰世，是非无正，人用其私”⑦的文字混乱的局面。秦僻居西土，不与东南各国往来，其先君为王室大夫，奉行《史籀篇》是没问题的，而后来的文化封闭则使其文字在不受外来干扰的情况下，平稳地延续籀文而发展。也就是说，东南各国文字脱离《史籀篇》和秦文字恪守《史籀篇》，都是春秋以后政治军事、思想文化的客观情势造成的，是历史的必然。许慎在《说文解字叙》中讲到战国时期“文字异形”，应视为长期演化累积起来的局部文字现象，包括固有的国别或地域性俗体和文字下移以后逐渐辗转变易造成的新俗体，如通俗性省略、增饰、变形、讹误、增减或改易偏旁等。它们或是受美化字形的风气影响，或是因为书写性简化所致，都与书法有关，但只涉及到一部分字形结构。至于王国维《战国秦用籀文六国用古文说》，与秦文字的保守和六国文字普遍以草体和俗字入铭冲击正体的情形相合，也许王氏本意并不在于书体，却能一语道破当时书体与书法之东、西两大系统的基本特征与区别。今天，我们会把注意力投放到彼此间作品的式样风格上面，分析、思考其艺术品质的异同，而它们却负荷着历史的沉重与光辉，放散着更为深厚浓郁的文化气息，试图把我们拖回那个遥远而陌生的时代，讲述它们所经历的故事。不了解这些，就不会从历史的深层去认识秦文字与书法的种种问题。

春秋战国时期的秦器发现较少，但其金文书法的大致线索，还是能够理清的。

1978年，陕西宝鸡太公庙出土同铭《秦公钟》八枚，器主人为武公，时当春秋早期。其中甬钟五枚，铭文合两钟为一篇；钮钟三枚，铭文各自成篇。后者或名为“镈”，以其便于叙述，权以钟、镈别之。

钟、镈同铭，字形体势也完全一致，仅风格上有些细微的差异。有人据此确认它们同出于一人之手，这恐怕是一个误会。我们认为，秦用籀文，习字范本同为《史籀篇》，作品在字形体势上彼此接近十分正常，西周金文这种现象也很普遍。还有一点，钟铭两个“命”字所从“口”旁均系

补刻：一在“卩”下，一在其中；镈铭两个“命”字一缺漏“口旁”，一漏刻横画，二器的补刻风格也不一样。这表明，其时还保留旧的“命”“令”同形的用字习惯，而新的标准字形已规定采用增加“口”旁的分化字，人们清楚新标准及其涵义，才会郑重其事补刻上去。这种标准，只能来自《史籀篇》。以二铭相较，钟铭线条略粗，微呈弧曲内敛，笔力较为平实；镈铭线条精纯圆瘦，笔势有些开放，力度也胜于前者。以美感而论，钟铭类于玉箸，气宇轩昂而中含内敛；镈铭如同铁线，骨骼清健而神彩流溢。其共同的特点是图案化程度较高，线条的排叠转曲均与西周宣王时名器《虢季子白盘》近似，后者或即当时《史籀篇》字形风格（图 5－1.1）。



A　　B

5－1.1　春秋时期秦国金文

A.《秦公钟》　B.《秦公镈》

《秦公簋》年代尚有争议，计有成公、穆公、共公、桓公、景公诸说，前后相差百余年之久⑧。从书体演进的角度来看，象形蜕变和强化图案性是周秦文字形体发展的基本规律。《虢季子白盘》与《秦公钟》相隔百余年，变化并不十分显著，依此进程再向下延百年左右，则《秦公簋》作于共公、桓公、景公皆有可能，不会太早。又，1986 年陕西凤翔秦公大墓出土石磬刻字，系景公四年之物⑨。其字形与《秦公簋》极近，风格颇多新

意，如断代可信，则《秦公簋》须前推至桓公或共公而后方可。反之，如果定《秦公簋》于景公，则石磬刻字需要后移，而它早于《石鼓文》，也是不争的事实。为此，我们暂定《秦公簋》作于桓公，时当春秋中、晚期之际。

我们重视《秦公簋》的断代，是因其书体演进的图案化程度明显高于《秦公钟》，意味着《史籀篇》中的籀文字形正在发生变迁。其变迁可以从图 5-1.2A 表中看到："虔"字所从的"虎头"线条的横直变化、"余"字下半增加饰笔、"静"字形体的简化与讹形、"寿"字的整饬与偏旁移位、"疆"字弓旁美化和增加土旁以完成彊（强）疆的分化、"万"字下半增饰变形最后完成，都是籀文字形进一步图案化、规范化的代表性例证。《秦公簋》铭文告诉我们，作于西周的《史籀篇》字形，早在春秋时期就已经开始了对它的改造，这种改造随着书体演进持续地进行，秦代小篆只是最后一次的系统整理与规范。所不同的是，历史上一次次的改造大都落实在《史籀篇》中，而秦代的小篆另行制定了《仓颉篇》等三部新字书，由



A



B

5-1.2 春秋时期秦国金文

A.《秦公钟》与《秦公簋》字形比较 B.《秦公簋》

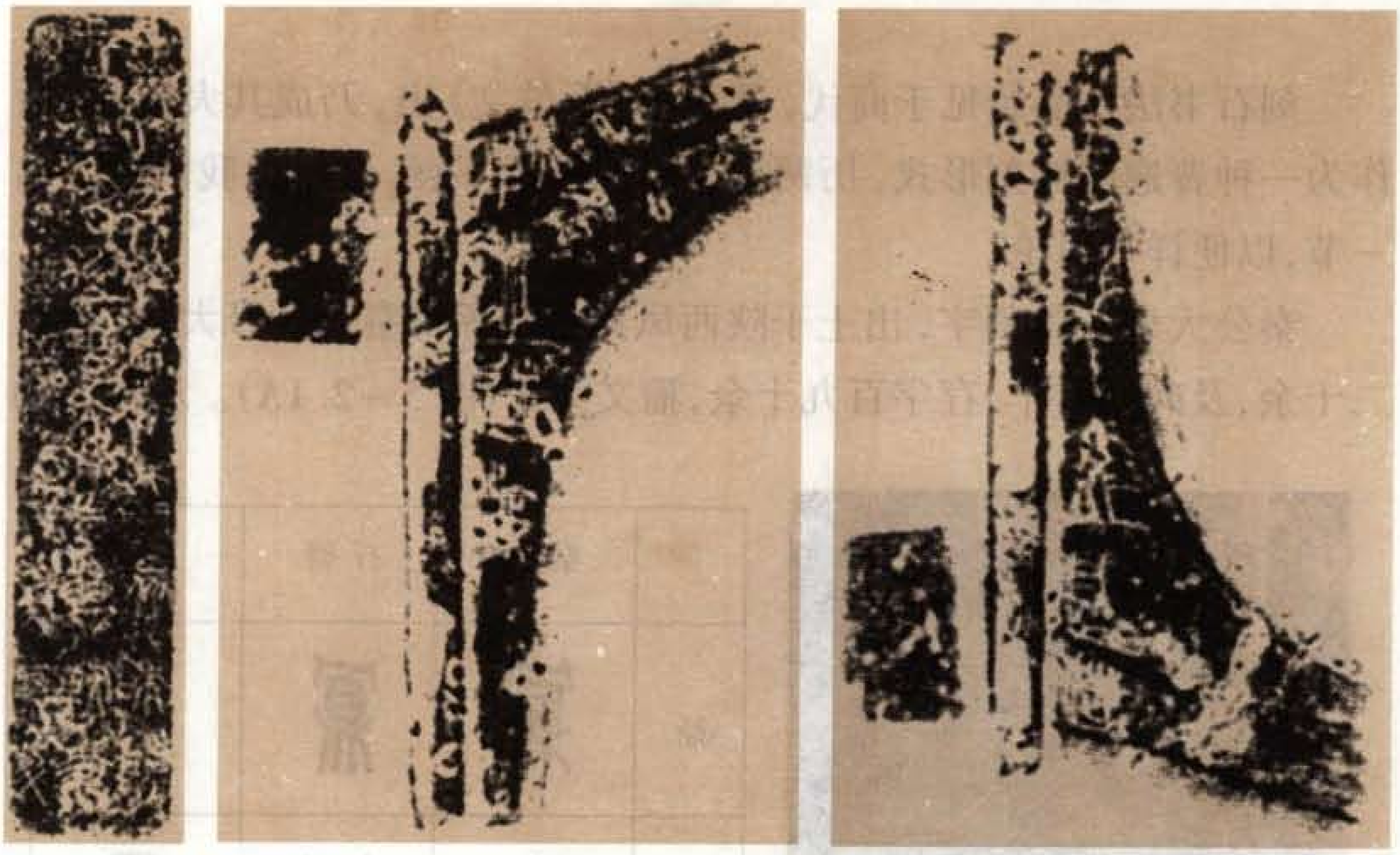
此造成《史籀篇》中残留一些与小篆写作不同的古形，以及若干关于大篆、小篆的误解，对此我们将在第六章作进一步的说明。

《秦公簋》字形方正，笔势拗折，线条坚实强劲，一股郁勃雄悍之气扑面而来，并没有因为强烈的图案化效果而影响其书写之美。据研究，该铭是单字制范拼合铸就，故而字势正欹不一。《秦公簋》风格为《石鼓文》《诅楚文》所继承，《商鞅方升》则另有渊源，向下则传至秦代刻石。这表明，秦文字和书法并不是单一的发展线索，否则，也就不会有后来的秦书八体了(图 5－1.2B)。

战国伊始，秦国内忧外患，屡屡发生，直至出子，大约九十余年。秦献公即位，做了几件大事：一是废止生人殉葬，二是东迁都城于栎阳，三是先后两次大败魏国，重振国威。秦孝公即位，励志图强，广为求贤，首得卫人公孙鞅(卫鞅、商鞅)。秦孝公三年，商鞅变法修刑，奖励耕战，秦渐富强。秦孝公十年，商鞅将兵伐魏，尽复河西之地，迫使魏国迁都大梁(今河南开封)；十二年，迁都咸阳；十九年，天子致伯；二十年，诸侯毕贺。秦孝公用商鞅变法，取得极大的成功，其后秦人锐意东进，至秦始皇而统一中国。

秦孝公之世，是秦国具有重大历史意义的转折点，而战国秦金文书法作品，也至此始有发现。《商鞅方升》，作于秦孝公十八年，是商鞅变法时下发的标准量器。一侧刻铭三行，端部刻“重泉”二字，为方升所达县名；底部于秦始皇二十六年重新刻制诏辞，另一侧刻有“临”字，乃重新下发之地名。铭文刻制略为草率，迹近小篆，线条瘦硬，体势开阔，虽不甚佳，而其书法史意义不容忽视。其一，字形长短阔狭不一，和秦公大墓石磬刻字的情形有些相似，代表了秦文字与书法发展中的不稳定因素。其二，有些字形尚处于演变之中，与秦代小篆并不相同，如果视之为小篆，是不合适的。其三，字为时文，或许出自《史籀篇》，以此似可想见秦始皇改定小篆前的秦文正体之字形基础。其四，与作于秦孝公十三年的《商鞅戟》相较，戟铭还要草率一些，但二者面目大体一致，表明刻工虽众，而读写训练的字书只有一种，且非《史籀篇》莫属。需要指出的是，

时文与字书相较，字书中的字形有时会滞后一些，偶尔也会被好古者所用。例如，《秦公簋》已采用形声结构的“囿”字，而其后的《石鼓文》还在用表意的“圞”，并且一直保留在《史籀篇》里，为《说文》所收；《石鼓文》已采用简化的“車”字，而《说文》所载籀文仍为讹误的西周时古形，等等。滞后现象一般仅限于字形结构，不影响书体演进，自然也不能用来为作品断代，况且其比例很小，不反映文字体系的全貌(图 5－1.3)。



A B

5－1.3 战国时期秦国金文

A.《商鞅方升》 B.《商鞅戟》

《新郪虎符》作于秦始皇五年(前 242)前后，即楚徙寿春、新郪入秦之时。铭文字形方正工美，保留了一些较古的写法，应即后来的秦书八体之一的“刻符”，详第六章。

第二节

刻石大篆书法

刻石书法作品始见于商代，至秦国《石鼓文》出，乃成其大观，其后作为一种普遍的铭刻形式，历两千多年而传承不衰。为此，我们特辟出一节，以便详加讨论。

秦公大墓石磬刻字，出土于陕西凤翔南指挥村秦公一号大墓，磬计二十余，及碎块若干，存字百九十余，籀文大篆(图 5－2. 1A)。从作品的



A　　B

5－2. 1　春秋时期秦国大墓石磬文字

A. 磬文　B. 磬文与其他字形比较

风格来看，线条清秀柔美，温文尔雅，有《秦公镈》遗意，而其书体的图案化程度，则与《秦公簋》仿佛。这里，有几个问题要说明一下。第一，与《秦公簋》相较，磬文的美化和新意要多一些，二者间必须拉开一定的时间距离，才能满足自然状态下书体演进程度的需求，例如图 5－2.1B 表中“鼏”字两侧下垂线条、“受”字所从之“舟”形和“竈”字中间两笔所展示的曲线变化。第二，“静”字两个偏旁都有所不同，表明该字在改造古形之后，尚未最后定形，不能因为磬文近古而把它的刻制时间前移。类似现象如“龚”字，簋文比磬文多三笔，但不等于“龙”字有了古今差异，磬文“灵”字所从之“龙”是不缺那三笔的，那么，只能视之为书写者的一时权变，有书法美的因素在内。第三，有人认为：“从整体上看《石鼓文》同于籀文或近于籀文而繁复的字的比例要比《石磬文字》的比例高，而《石磬文字》同于小篆或近于小篆的形体比例要比《石鼓文》的比例高。所以，《石鼓文》应略早于《秦公大墓石磬文字》，而稍晚于《秦公簋》。”[10]这是作者不明书体演进所导致的误解。前面讲过，籀文字书与时文正体的字形不尽一致，人们的用字或取字书，或用时文，偶然现象会时有发生，并不能真实地反映作品的时代和书体演进情况。例如《秦公簋》用新体形声结构的“囿”，而《石鼓文》用表意的古形“圞”，不能因此而说该簋晚于石鼓刻诗。我们不妨看看图 5－2.1B 表，《石鼓文》“受”字上下一齐，正是向小篆和隶变发展的前期形态，而如簋、磬刻字的斜向构形，则不具备此种可能（详后隶变一节）。又如“竈”字，磬文与簋文相较，仅“黽”形头部略为进化，“穴”旁虽有残泐，但大体上的一致，还是可以肯定的；《石鼓文》则不然，“穴”旁平直，“黽”头方正回折、爪形断裂改作平行，整个字除结构外，书体式样与秦代刻石小篆如出一辙。这种图案化发展趋势的书体演进，时代感极强，字形的古今权变常有例外，而书体演进却不会有假象。第四，磬文有些字形稍呈狭长，比《石鼓文》更近于小篆，应视为风格的变化，在书体演进中不占主要位置。《石鼓文》字形匀整方正，近于《秦公簋》，但这并不能掩饰其图案化进程，同样，《诅楚文》刻于战国晚期，也不会因其字形方正而使其时间前提。从作品风格史的线索

来看,《秦公镈》、秦公大墓石磬刻字、《商鞅方升》、秦代刻石小篆一系,《秦公簋》《石鼓文》《诅楚文》一系,中间都有缺环,目前还无法做更深入的研究。

石鼓,共十石,以石形类鼓而得名;又以刻诗内容关乎田猎,故亦名猎碣。石于初唐出土,贞观中,苏勖于石鼓拓本卷首题记:"世咸言笔迹存者,李斯最古,不知史籀之迹,近在关中",云云[11]。其后诗人杜甫、韦应物、韩愈、苏轼、苏辙、梅尧臣、张耒、洪适等都有题咏,周伯温、李丙奎有赋,书学著录则有《书断》《法书要录》《述书赋并注》《周氏法书苑》《集古录》《金石录》《历代镱鼎彝器款识法帖》等,书家题跋有蔡襄、黄庭坚等。自唐至今,著述与研究凡百十余家,书坛千载盛事,无过于此。十鼓至今仍在,其中一鼓因摹拓泐损已一字无存,传世有宋拓曹氏旧藏"先锋本"、顾氏旧藏"中权本"、浦氏旧藏"后劲本"三种剪裱本(图5-2.2)。


A


B

5-2.2 春秋时期秦刻石鼓文大篆

A. 石鼓照片 B. 宋拓先锋本局部

十鼓分刻十首诗,一如《诗经》篇什。字多残泐,据郭沫若先生统计,全字465,另有半字、重文若干[12]。以诗多残损,难于通读,致使古往今来众说纷纭。其中相同者有二:一是鼓字为籀文大篆;二是近现代学者均定其为春秋战国时期的秦器秦文字。其主要分歧在于年代的考定,现将

比较有影响的观点列述如下。

一、西周宣王说，此为唐以来的传统看法，近人皆非之；二、秦襄公说，郭沫若《石鼓文研究》首倡；三、秦文公说，震钧《石鼓文集释》考定，罗振玉《石鼓文考释》、马叙伦《石鼓文疏记》从之；四、秦武公说⑬；五、秦宣公说⑭；六、秦德公说⑮；七、秦穆公说，见马衡《石鼓为秦刻石考》；八、春秋中晚期说，李学勤《东周与秦代文明》论之；九、秦景公说⑯；十、春秋战国之间说，裘锡圭《文字学概要》提出，后又有专文补充⑰，陈昭容等并同；十一、秦献公说，唐兰《石鼓年代考》初定为灵公，后修改为献公⑱，苏莹辉等从之⑲；十二、秦惠文王以后作，郑樵《石鼓考序》、罗君惕《秦刻十碣考释》考述。按照我们的看法，《石鼓文》书体的图案化程度表明，它不可能早至秦景公以前；战国伊始，秦国内忧外患持续90年之久，也不可能有此盛事；定其为秦献公以后，书体又与《商鞅方升》绝不相类。所以，《石鼓文》的刻制应以春秋晚期的可能性最大。

宋翟耆年《籀史》云："但篆画行笔，当行于所当行，止于所当止。今位置窘涩，促长引短，务欲取称，如'柳、帛、君、庶'字是也。意已尽而笔尚行，如'以、可'字是也。十鼓略相类，姑举一隅，识者自当神悟。以器款'惟'字，参鼓刻'惟何''惟鲤'之'惟'，则晓然可见矣。盖字画无三代醇古之气，吾是以云……仆于此书，直谓非史籀迹也。"斯言极有见地，为《石鼓文》书体断代和书法美的研究，都很有意义。

关于《石鼓文》的书法美，历史上评说甚多。张怀瓘《书断》"神品"列史籀为首，评《石鼓文》书法云："乃开阖古文，畅其纤锐，但折直劲迅，有如镂铁，而端姿旁逸，又婉润焉。若取于诗人，则《雅》《颂》之作也。"张氏敏感地把握到《石鼓文》正体书法的庙堂涵义，可以作为其审美的基本出发点。蔡襄《石鼓文跋》云："观《石鼓文》，爱其古质，物象形势，有遗思焉。"这是从象形表意的构形初衷，来衡量图案化的鼓文书法，切实把握到大篆书体象形蜕变的字形特征。面对《石鼓文》拓本冥思玄想，如窦臮《述书赋》云："籀之状也，若生动而神凭，通自然而无涯，远则虹绅结络，迩则琼树离披。"审其笔法，如黄庭坚《山谷题跋》云："《石鼓文》笔法如

圭璋特达，非后人所能赝作。”潘迪《石鼓文音训》云：“其字画高古，非秦汉以下所及。”孙承泽《庚子销夏记》云：“遒朴而饶逸韵，自是上古风格。”至于《元和郡县志》载苏勗云“虞、褚、欧阳共称古妙，虽岁久讹阙，然遗迹尚有可观”之类的评述正多，不胜枚举。

《石鼓文》皇皇巨制，春秋古迹，其字兼采《史籀篇》与时文（如用“車”而不用讹形籀文“轟”），实乃一时应制之作。其美固然可如上述，而如翟耆年所言之缺陷，尤不可不知。此外，它还有另外一种意义。

元郑杓《衍极》刘注引郑夹漈曰：“方册者，古人之言语；款识者，古人之面貌。三代而上，惟勒鼎彝，秦人始大其制，而用石鼓。始皇欲详其文，而用丰碑，自秦及今，惟用石刻。”这一见解十分精辟，点出石鼓和秦代刻石在书法史上的重要意义。唐兰先生认为刻石“不怕风雨，不怕熔毁，不怕掠夺，可以保存永久。体积大可以刻大字，便利于许多人来看。总之，刻石的兴起是铭刻的一个大发展。”⑳唐氏所言，可以视为对前者的补充。如果进一步引申之，则秦刻石的使用，把文字从狭小的庙堂书馆中解放出来，推向广阔无垠的天地之间，直接导致大字书法的出现和后来的辉煌发展，极大地拓展了文字与书法的社会功用及审美价值。

关于石鼓的形制，郭沫若先生推测：“它所象征的是天幕，就如北方游牧民族的穹庐，今人所谓蒙古包子。”郭氏进一步论证，秦人称祀神之地为“畤”，从鸡、畜所栖之“埘”省变，“石鼓是襄公作西畤的纪念碑，祠称畤而碑象天幕，即使不是生活上的直接反映，至少所体现的观念离实际生活必不甚远”㉑。我们虽然不同意郭氏定石鼓为襄公时物的观点，而对这一推论颇为赞赏，石鼓形制很可能和某种古老的祭祀或宗教习俗有关，有具体的象征意义，决不像古人猜测的刻石像鼓㉒那么简单。

《诅楚文》刻石，凡三件，一《巫咸文》、二《大沈厥湫文》、三《亚驼文》，或疑后者为伪刻，然举证不足。据载，三石于宋代分别出土，欧阳修、苏轼等名流均有考释或题咏。石久佚，原拓亦不存，今所见宋代汝帖本、绛帖本均翻刻拙劣，难于寓目，元代中吴本虽然也是重摹刻本，但古意略具，为学者推重。依郭沫若先生考证，诸石刻于秦惠文王后元十三

年、当楚怀王十七年(前312)。

《诅楚文》是秦楚各倾全国兵力交战之前秦人诅咒楚国、祭告神明以求佑助的祝文，三石所祭之神有别，而内容则大体相同。诅咒属于巫术行为，《周礼》有“诅祝”之官，下设士、史等属员若干，郑注云“诅，谓祝之使沮败也”，用于军国大事。从其官制设置来看，其中的“史”很可能就是三石的书法作者。如图5-2.3所示，中吴本《诅楚文》韵度优雅，气息平淡，与秦人书法颇不相类，且线条多有出锋，转曲柔美，正是宋人摹刻古器铭文的一贯风格。元人书法中此类作品，亦率皆如是。所以，就翻刻本来研究或推想战国晚期的秦人书法，是没有意义的。尽管如此，我们仍可以得出以下几点认识。其一，《诅楚文》字形有很多与小篆相同或相近的写法，但这不能成为刻石系晚出伪作的依据。事实正相反，《诅楚文》刻石中小篆字形所占比例上升，正是战国时期秦文正体的发展趋势。其二，《诅楚文》字形也有很多讹误，是因为摹刻者不懂古文字所致。魏晋唐宋时期，人们熟知小篆，刻之决不会错，只有对那些近于并别于小篆的陌生写法，才会发生错误。其三，拓本内容和字形完整无损，或以为此即作伪之最明显的证据，其实不然。宋人摹刻商周金文，往往是一字不损，缺者



5-2.3　战国时期秦刻《诅楚文》(中吴本)

大都以意拟之，错处亦多在于此类，乃一时风气使然，我们不能因为后人摹写翻刻的失误而否定原物㉔。其四，字形端正匀美，结构工巧，上承《石鼓文》，下启秦刻石，正是秦文正体之图案化发展的一个重要环节，对我们了解秦始皇时改定小篆的秦文字形基础，也将有所裨益。

第三节

草体篆文书法

秦文草体刻铭，最早有年代可考者见于战国秦孝公时。春秋时期的《秦公簋》，在铸铭之外，还有后来补刻的草体题铭：器刻“西一斗七升□簋”，盖刻“西一斗七升大半升盖”。据考，西为“西垂”之省，地为犬丘，周宣王时封秦庄公昆弟为西垂大夫。此簋本为庙堂之器，依刻铭风格推知，器、盖于战国时期商鞅变法作标准量器之前，曾一度用为量器。如此，则秦文草体，当以此铭为先。

《秦公簋刻铭》是草率中求工整的作品。其特点有四：一是追求线条排列等距，是正体大篆深入人心的一种表现，其结果因字形笔画的多寡之别，而使它们大小参差变化悬殊；二是潦草中可以考见隶变的一缕痕迹，如“西”字写法，为秦简早期隶书所本，“大”字写法则已与早期隶书完全一致；三是“盖”字所从之“大”写作“亽”状，与六国古文相同，意味着在通俗性简化方面，秦文与六国文字并不是完全隔绝，当时人们也不是在有意识地别异两大地域的文字；四是该铭的字形体势表明，自秦公大墓石磬刻字以降，秦文字拉长字形和垂引的线条已经成为一种时尚，很可能是受到东南各国美化字形风气的影响，这一发展直接成为小篆的前身。该铭契刻熟练而稳健，线条分解颇具节奏韵律之美，应接则虚

实辉映，某些对称性偏旁笔画，如“又”“手”之类，皆能变化其式样，融正、草二体于一铭，或许正代表了秦器刻铭的趋时转变(图 5-3.1)。



A B

5-3.1 战国时期《秦公簋》补刻铭辞

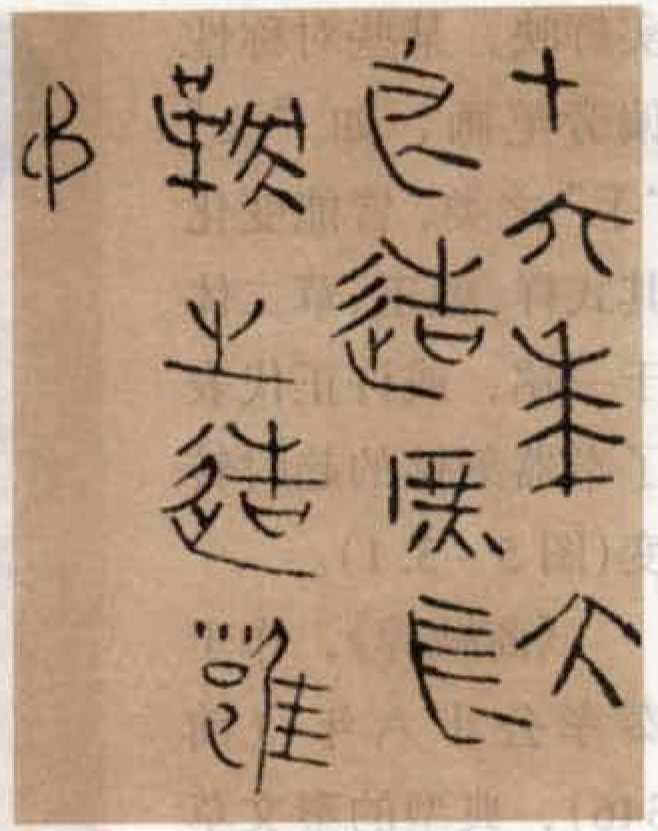
A. 盖铭 B. 器铭

《商鞅镦》，作于秦孝公十六年（前346)，典型的秦文草体刻铭。镦，戈戟类兵器柄柲下端套装的金属，平底，字或作“镈”“镦”，《诗经·小戎》疏云“平底曰镦，取其镦地”。此铭刻制之时，商鞅任大良造已经六年，变法取得成功，“物勒工名，以考其诚”的考核验收作器质量的制度也开始在秦国施行，这就是自孝公以后才有秦纪年兵器发现的原因。《商鞅镦》刻铭字势向右下方倾斜，与书简风格相同，大约是左手持镦、右手操刀以就之刻制的缘故。此铭刻制草草，明显地具有书写之美，而仔细推勘，约有半数字形笔顺与书写不同，在很大程度上掩盖了书体面目的真实性。

如图 5-3.2 所示，A 为该铭拓本，文字内容为“十六年，大良造，庶长鞅之造。雍矛”;B 为参照战国秦木牍、秦简字形笔势的改写本。在剔除 A 中所见刻款的简便改造字形的特殊现象之后，大体可以还原至 B



A



B

5－3.2 战国时期秦孝公十六年《商鞅镎》

A. 原铭拓本 B. 改写本

的书写状态，如此，则使铭文有了巨大改观：其字形书体和秦文早期隶书有惊人的一致性，这对我们考察该铭的风格美感、以及下一节将要讨论的隶变问题，无疑具有重大意义。该铭的字形还告诉我们，秦文刻款的潦草变形是在书写的基础上进行的，或远或近，而大都可以还原为书写状态，可以作为考察秦文隶变的重要参照。

《十三年相邦义戈》，作于秦惠文王十三年(前 325)。相邦义，检《史记 · 六国年表》，秦惠文王十年用张仪为相，十三年，相张仪将兵取陕，此戈即作于是年。铭曰“十三年，相邦义(仪)之造。咸阳。工师田，工大人耆，工颓”，督造地、督造职官名和制作工匠名并皆具录，以备核验。该铭字形古今间杂，篆隶互见，代表了当时下层工匠对文字掌握与书刻技术的实际情形(图 5－3.3A)。

《四年相邦樛斿戈》，作于秦惠文王更元四年。樛斿，秦惠文王四年任大良造，更元四年接替张仪为相，戈即作于是年。此铭刻制比较工整，虽以曲线篆势为主，而字形均可以和秦简早期隶书对应，兼具篆隶二美(图 5－3.3B)。



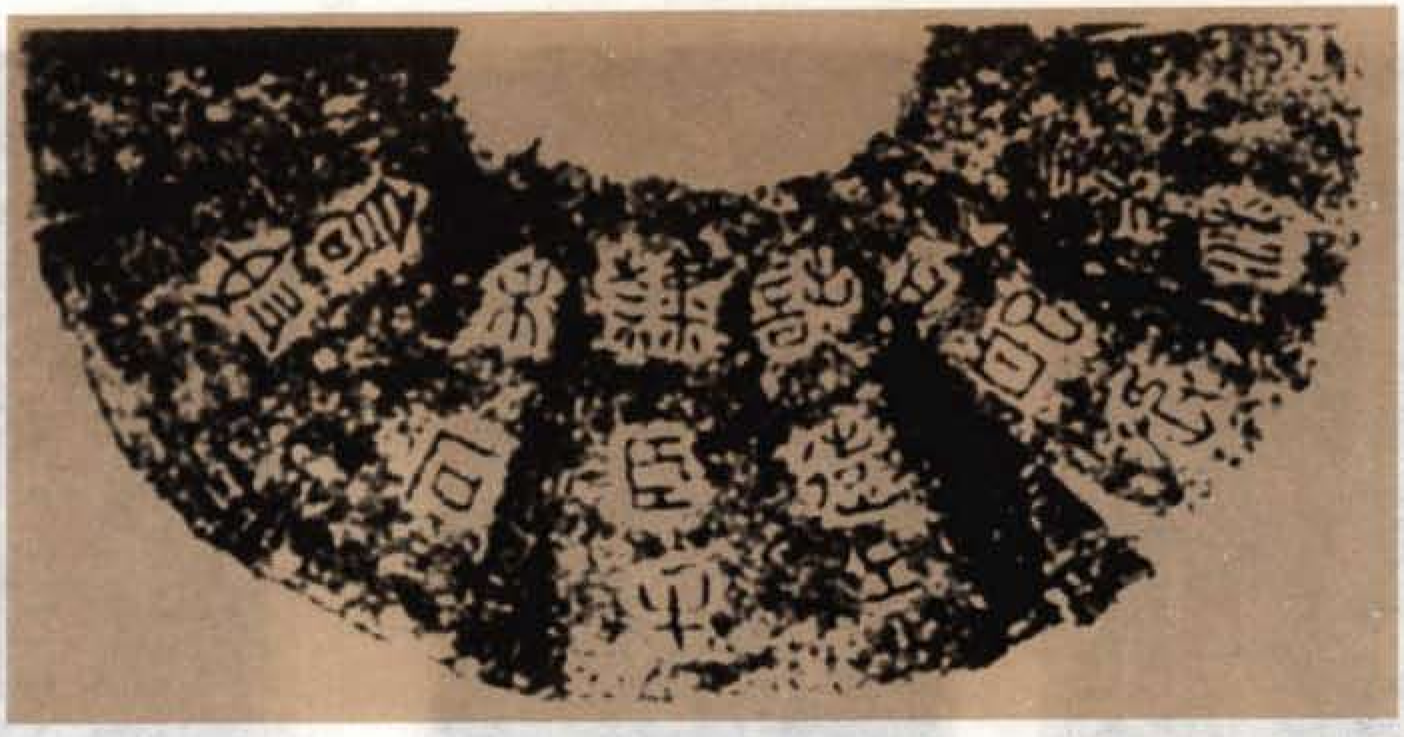
A B C

5 - 3.3 战国时期秦纪年戈刻铭

A.《十三年相邦义戈》 B.《四年相邦樛斿戈》 C.《王五年上郡疾戈》

《王五年上郡疾戈》,"上郡"当即"上郡守"之省;"疾",或谓秦始皇时将军"去疾",然其时秦金石文字中"去疾"均无省略为"疾"者。考《史记·秦本纪》,秦惠文王异母弟樗里子名"疾",秦昭王五年适为相,抑其时兼领上郡守之职?此事史籍不载,而字之风格与始皇时器铭不合,故暂定其作于秦昭王五年(前302)。该铭契刻刀法凌厉劲直,线条散断,字为秦文,而迹近燕、赵、韩兵器刻款风格,实为秦器中仅见(图5 - 3.3C)。

《高奴禾石权》(图5 - 3.4),铭文系阳文铸制,首字残泐,下之"三年"不知应系于哪一王世。考《史记·秦本纪》,秦惠文王初元、更元均有"十三年",秦昭王和秦始皇均有"十三年""廿三年"和"卅三年"。此器为下发至"高奴"地区的标准计量禾石权,上有秦始皇二十六年补刻诏辞和秦二世元年补刻诏辞,铭文字多隶体,与惠文王时题铭风格不同,故可以定为秦昭王十三年至秦始皇二十三年(前294—前224)间的作



5－3.4 战国时期秦《高奴禾石权》

品。又，郭沫若先生据铭文残痕，定其为秦昭王三十三年（前274）之物，可备一说㉕。这件作品字势端正，风格古朴，兼有书写与修范铸制的痕迹，应该是当时日常用字与规范正体的结合，它从另一个角度，反映出战国晚期秦文字俗体冲击铸铭正体的真实情况，有助于我们全面了解秦始皇“书同文字”的意义及其对书法史的深刻影响。

《五年相邦吕不韦戈》，作于秦始皇五年（前242）。吕不韦，本系阳翟大贾，以计谋资财助留居于赵国作为人质的秦孝文王中子子楚（初名子异，后继华阳夫人嗣，夫人为楚人，遂更名）返回秦国并继承王位，即庄襄王，本人也平步青云得以拜相。庄襄王三年卒，子政继立，年仅十三，尊吕不韦为仲父，至秦王政九年亲政以前，吕不韦专擅秦国权柄十余载。此铭刻制拙蔽，与《高奴禾石权》一样，也是篆隶混杂，而又都不典型，代表了一般工匠之粗浅的文字水准（图5－3.5A）。

《羊头车軎》，作于秦王政二十一年（前226）。该铭字形较工，线条圆曲，篆多而隶少，大体应与当时的规范正体接近（图5－3.5B）。《廿二年临汾守曋戈》，作于秦王政二十二年（前225）。其字刻画生拙，线条坚实遒美略有余韵，出自工匠刀笔，而能俨然名家风范，所谓不期然而然之艺境者殆此。考其书体，则多类秦简早期隶书，惟个别字笔势小异（图5－3.5C）。



A B C

5-3.5 战国时期秦国刻款金文

A.《五年相邦吕不韦戈》 B.《羊头车害》 C.《廿二年临汾守曋戈》

1. 瓦书

战国时期的秦国陶文仅见于咸阳故城出土的几批作品，均为戳印陶文，是研究秦玺的重要资料，但书法意义不大，此从略。瓦书，仅《秦封宗邑瓦书》一件，1948 年出土于陕西鄠县(今户县)，以其书法史料价值较高，故于此详为介绍。

《秦封宗邑瓦书》，初名《秦右庶长歜封邑陶券》，作于秦惠文王前元四年(前 334)。瓦书，陶质，长方形，首尾薄而中间稍厚，正反两面刻字，字皆涂朱，瓦面通体光滑，系陶坯直接刻字后烧制而成[26]。铭文内容叙述秦惠文王四年，周天子派使节致文武胙，冬十一月，大良造庶长游命令为右庶长歜封定宗邑疆界，云云。瓦书作为政府册封宗邑的正式文件，下达至宗邑所在，举行仪式之后，埋在封疆地下，其性质类于后代的土地文契。文后有“卜蛰，史羁手，司御心，志是貍封”语，或以为

“史羁手”是史官名羁者手书的省称㉗,然所释与前后辞例不合,“羁手”当为人名。

《秦封宗邑瓦书》契刻粗鄙生疏,文辞则简质古雅,是知文或出自史职,字则由陶工照录。就其通篇的印象而言,字形体势之大小、阔狭、正欹颇不一律,作者意在求工,而技艺拙劣,既不能媲美于《商鞅方升》,也不如《四年相邦樛斿戈》的真实圆畅,但作为大众书法的一个特殊的类型,开启秦始皇二十六年权量诏版刻铭风格之先河,还是很有意义的。从书体的角度看,小篆可为其主要成分,间以古形,时或杂以一二隶势,代表了战国中、晚期之际秦文书体演进的一个重要环节。这件作品还告诉我们,秦始皇之所以要整理规范并颁行小篆,首先是为秦文字之发展演变的情势所迫使,其后才是为着统一六国异文,此二者之间还有一段距离(图5-3.6)。



5-3.6 战国时期
《秦封宗邑瓦书》刻铭

中国书法史上,任何一种实用书体的产生,都是积微至巨、逐渐形成的,其早期形态可以和后来的成熟式样有许多不同,但书体之连续发展的主流特征必须一致。只有很好地把握这一原则,才能在书体演进之复杂状态的分析考察中,确认哪些东西是旧的、行将被抛弃的,哪些东西属于偶然变异的、后来逐渐消逝的,哪些东西代表着新的发展趋势、最终成为主导因素和新书体基本特征的,否则,极容易被一些表面现象所迷惑而自乱阵脚,甚至得出错误的结论来。有鉴于此,我们把《秦封宗邑瓦书》称之为“小篆书体的前期形态”,性质与《商鞅方升》《诅楚文》相同。我们之所以把这类作品单独界定,而不像对待秦简那样称其字为“早

期隶书”，原因来自两个方面。一是小篆有一个系统的整理规范过程，从字形结构到书体式样，前后有许多不同；隶书则从战国中期到西汉中、晚期之际实现正体化，一直处于自然的、约定俗成的发展状态之中。换言之，小篆书体的演进中间有人为的断裂，而隶书则没有。二是小篆在整理规范以前，一直与《史籀篇》有着千丝万缕的联系，如果忽略这种联系，径指其为“小篆”或“早期小篆”，则势必混淆小篆与籀文大篆的关系，甚至于曲解《史籀篇》。尽管实际上早已经有人这样做了，而他们均未能使立论坚实可信，也未能避免错误，其研究方法是不可取的。关于小篆问题，下一章还有详细的讨论。

第四节

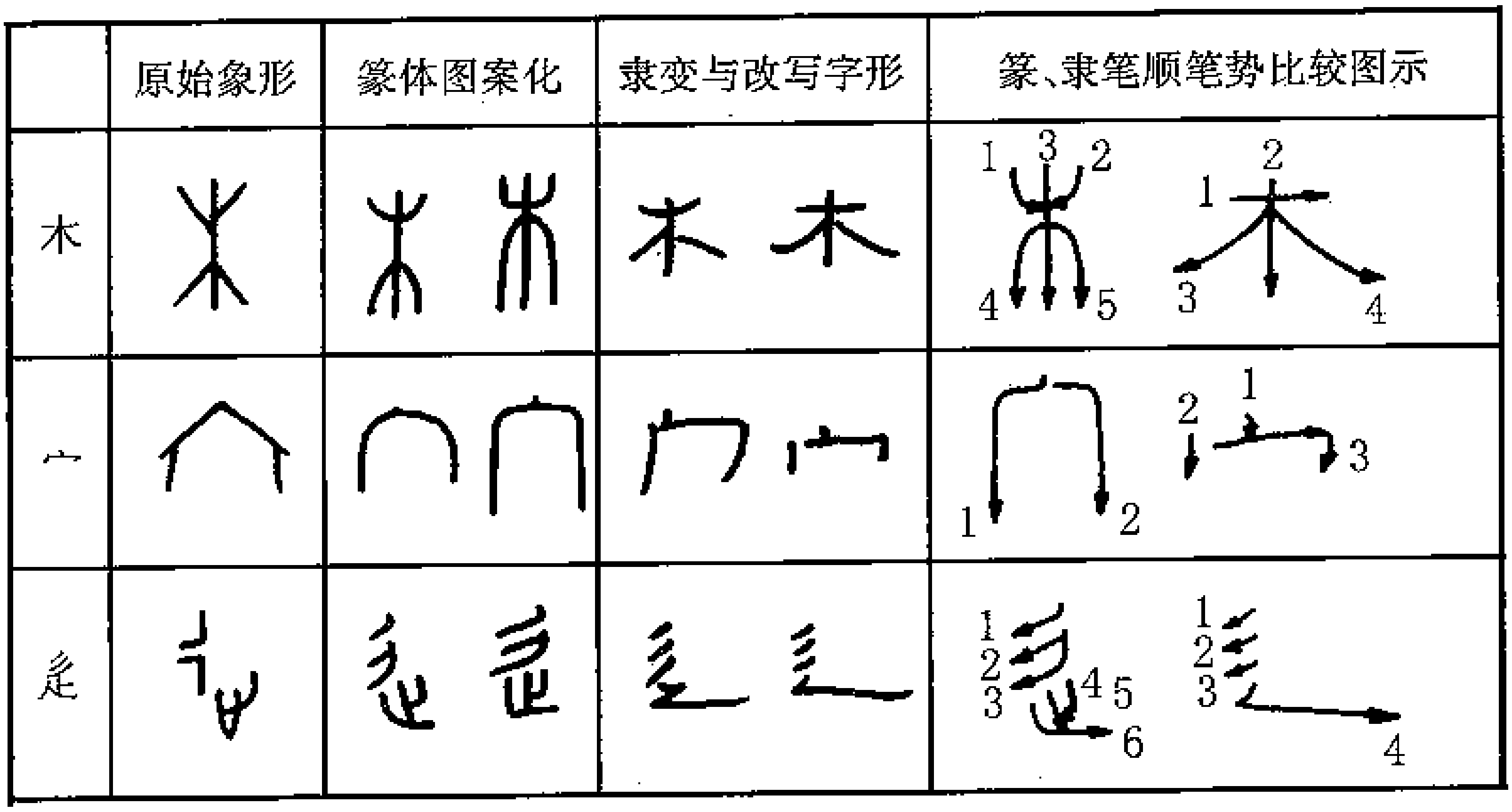
简牍墨迹与秦文隶变

所谓隶变，指与隶书体的产生有着连续发展线索的书体演进变化现象，它以书写性简化为基本动力，最终导致古今文字形体的根本性变革。研究早期隶书，隶变是起点，而研究隶变，古往今来纷说不一，错误也相当明显，为此，我们必须建立起一套关于书体考察的标准，以确保学术研究的严肃性和科学性。

作为字形，它包含两方面内容。一是结构形态，如原始构形的象形、会意、形声之类，以及其后发展过程中的种种改造和变迁。二是书体式样，其中书写方法属于动态的、过去一直被人忽略的内容，它包括：笔势由笔画方向和笔法构成，笔顺、即字形书写中的笔画先后次序，笔画连结方式；体态，属于书写完成之后的静观字形式样。在文字形体的发展过程中，结构和书体各有其相对的独立性，即二者的发展变化往往是不同步的。也就是说，书体不变，结构可以单独进行增繁或简化等各种改

造;结构不变,而书体也可以发生古今式样的演进。隶变比较特殊,也比较典型,它由书写性简化推动发展,在书体的不断演进当中以笔画重新组织字形,同时也改造了结构。

如图 5－4.1 所示,在隶变简化“篆引”线条之后,“木”字上半左右相向对称书写的线条合并为一横,下半左右对称垂引的线条改为斜出的笔势;“宀”旁从对称反向并下垂的两笔,经过分解和改造,变为便捷



5－4.1　书体演进与隶变改造仿形体简图

易写的三笔,以新的笔画连结方式取代了仿形;“辵”旁以简化、解散上半部分线条、省并改写“止”形的方式,使之成为一种全新的式样。这就是由隶变和隶书体演进导致的具有普遍意义的字形结构变化。隶变不仅改造了整个文字体系,解放了书写,而且从实用的书体变革当中,把书法艺术带入一个崭新的天地㉘。战国时期的秦国简牍墨迹正当历史巨变,其学术意义在于:第一,揭示出隶变的早期特征;第二,隶变在秦国日常手写体中发生,它以独特的书写性简化为基础,与六国文字的潦草简率有别;第三,澄清了以往关于隶变和隶书体的种种误解,表明至迟在战国中期,隶变即已开始。下面,我们以湖北云梦睡虎地秦简字形为依据,对这些问题逐一加以讨论。

1. 隶变的早期特征

隶变是建立在篆体俗写字形基础上的书写性简化，所以它并不如过去人们想象的那样，一开始就以平正直折的形式出现。它在书体上的表现有以下几点。

（1）笔势的变化。笔势变化最为直观，如使曲线为直画，改垂引为斜出。尽管它们还很零散，没有成为一种普遍的规则，但以其简便易写的优势，营造出隶书体的雏形，预示着未来的发展方向。

（2）出现超长笔画。篆体的横画一般不会超出于字形的宽度，隶变突破这个规则，创造了向左右两端大幅度延伸的长横画，为日后再改造而为“波势”奠定了基础。与此同时，也出现一些向左或向右斜出并略带夸张意味的拖曳长画，最初它们是由放纵率意的书写造成的，而后来却成为着意刻画和变化的隶书体主要笔画。

（3）新的笔顺。笔顺是书写性简化和隶变中最为活跃的因素，它必须通过分解、改造篆体线条来获得。新的笔顺不仅有助于隶变中笔势的发展，而且直接影响到字形结构。与笔顺变化相伴而来的，是省略合并等简化形式的普遍运用，而如此重要的一种变化，一直被人们所忽略。

（4）笔画连结方式、位置关系的变化。新的笔顺大都可以反映笔画连结方式的改变，笔画之间的位置关系也随之变化，其结果将会完整地揭示古今文字变革的性质和意义，以及新的文字形体之符号化发展的特征与价值。

（5）新的体态式样。随着上述各项变化，字形的体态式样也出现相应的改变，表明了一种全新的、向左右自由展开的书写倾向。

需要指出的是，在隶变的早期，笔法主要表现为对既有书写状态的再简化，还没有完全从篆体中脱化出来，不可能产生新的、具有法度意义的变化。在此期间，笔法的“方向”性意味较浓，还谈不上轻重提按、疾徐藏出的审美追求，即使偶然有“蚕头”“雁尾”的笔画出现，也是无意中造成的。

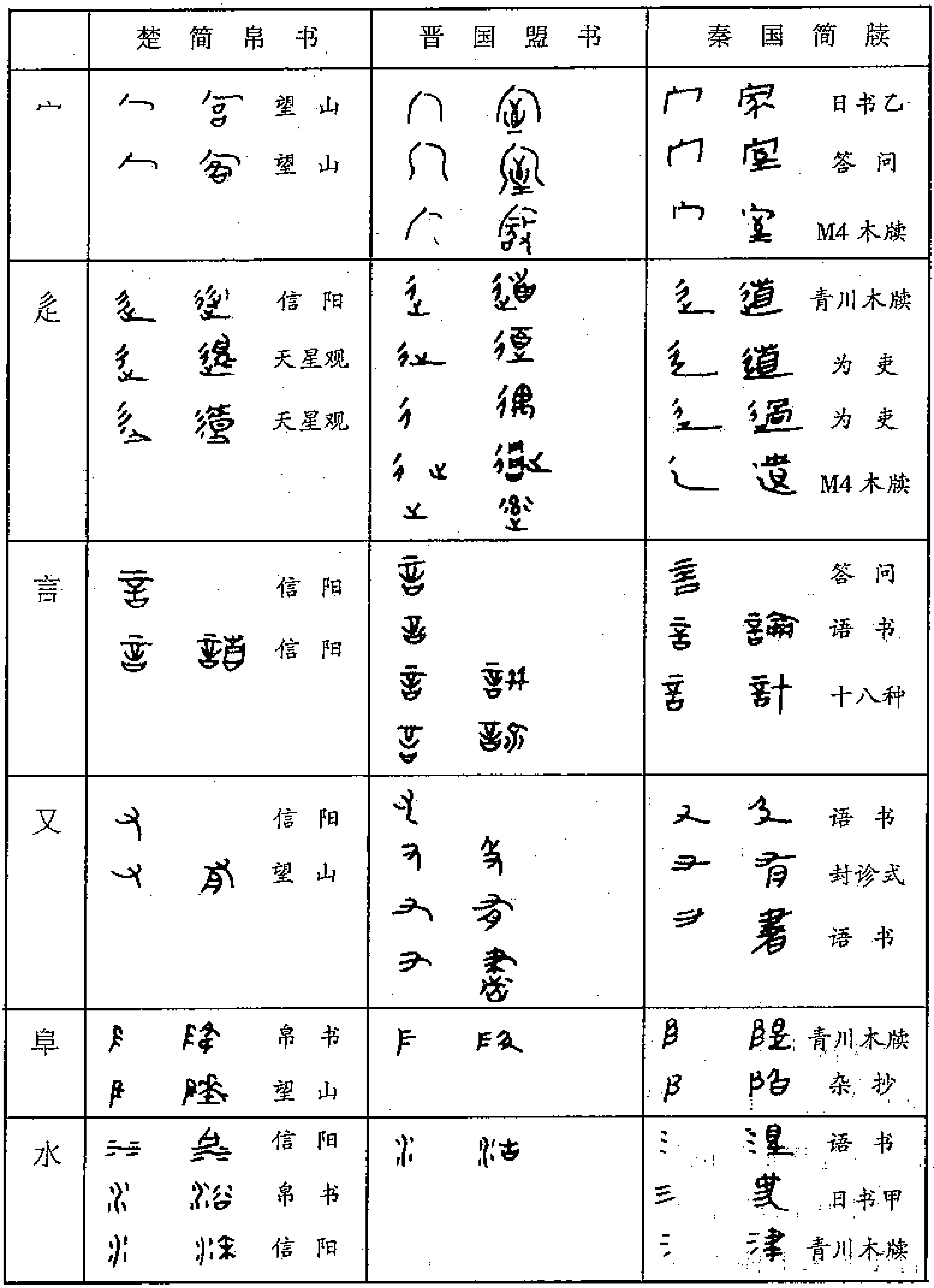
隶变影响到字形结构，可以从两个方面来看。

(1) 省略合并笔画的一般性简化。隶变是以书写性简化启其端的书体式样的改造和演进，它的一切变化，都是围绕着书写的快速便捷之目的展开的。但是，简化不能没有节制，它只能在保证字形之连续性发展的前提下，有选择地进行。例如，凡上出的对称曲线多省并为一横，下出者多做斜向的变形改写。某些偏旁以其式样和它们在构字中的位置不同，被改造的情况也往往有别，或局部省并而其余变形，或根据各自的实际情况分别改造，形成大量的偏旁分化与合并现象，等等。一般性简化导致字形结构变化最为普遍，秦简早期隶书为其初始状态，改造则在西汉中期基本完成。

(2) 省略合并笔画的特殊性简化。指发生在某些字形局部的个别改造，不论其改造的程度如何，均限于具体的字形，不能推广，也不具有普遍的意义。特殊性简化在隶变中所占的比例很小，但以其对字形结构的破坏性较大而格外引人注意。其实，这只是就隶变的结果而言，如果考虑到它们有二百多年的演化过程和渐变线索，也就容易接受了。

2. 秦文隶变与六国文字的潦草简率有别

书写性简化与书写的潦草简率密切相关，但它并不是只有一种表现形式。从大的类型特征来看，晋国盟书和楚简等六国文字墨迹的书写更为快速，而由于它们始终在维持仿形线条的转曲摆动，即使得这种快速被迫做毫无意义的消耗，无法触及根本。秦文隶变的书写并不是很快，但它从一开始，就在改造古文字书体的仿形，以更为简便的直斜笔画来重新组织字形，从而弥补了书写速度的不足。其结果是，六国文字的潦草简率加剧了字形结构的讹误变异，还要经常地借助一些通俗的省略简化，致使异体字动辄数十上百地增加；秦文隶变则是在字形表面的平稳状态中去做根本性的书写变革，并保持连续而稳定的发展，所以它很少有异体出现。在客观条件上，六国的战乱动荡与秦文化的相对封闭，则是造成东、西不同地域之书写性简化存在巨大差异的社会原因。



5-4.2 楚、晋、秦三国墨迹偏旁式样比较简表

此外，如图 5－4.2 所示，六国文字的偏旁式样、构字中的位置的不稳定，也决定了它们不可能发生隶变。唐兰先生认为："六国文字的日渐草率，正是隶书的先导"[29]，看来是没有把握到隶变的要领。这里，还有几点需要说明一下。第一，秦简中"水"旁作三短画，是从横写的水字古形截取而来，虽然是隶书体的重要标志之一，却属于特例，与书写性简化无关。第二，我们以墨迹文字为例进行比较，是因为它们最真实、变化最敏感，刻铸的草体铭文或多或少，都有工艺技术的干扰，不能准确地反映书体演进的情况。第三，除睡虎地四号墓出土的木牍为前线战士的家书之外，其余各国墨迹都出自文职官吏的手笔，代表了社会上下所认可的通行式样；刻铸的草体铭文大都是缺少文化素养及书写训练的工匠隶人的作品，尽管其中不无进步意义，但破坏性也大，不能真实地反映书体演进的情况，故而不取。第四，三晋货币文字线条多为直折的式样，异体字也最多，均系辗转变形、以讹传讹所致，它们只有字形结构的不同，不代表书体的演进变迁。

3. 隶变溯源

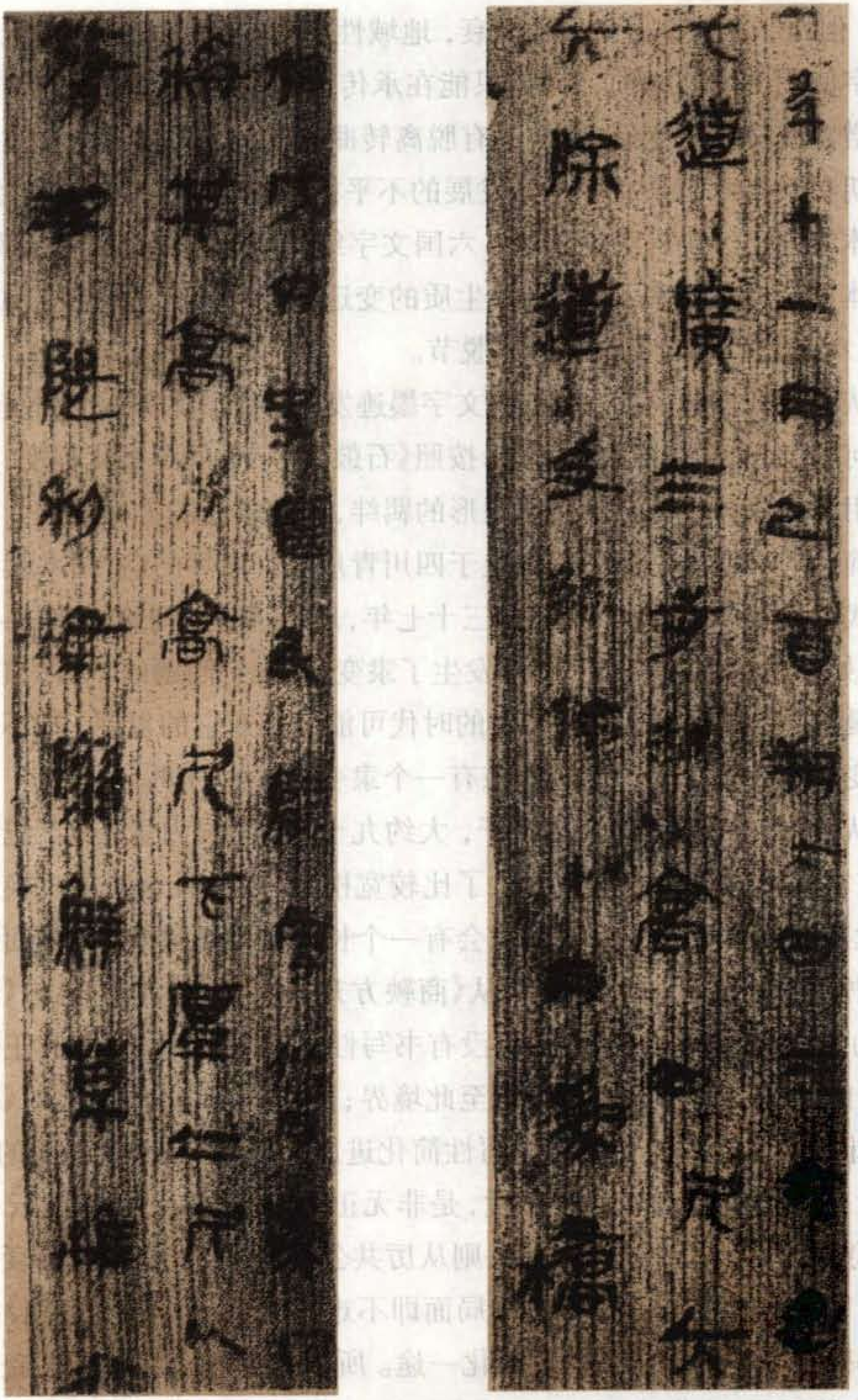
要想追溯隶变的源头，必须先解决隶变之书写性简化的渊源、特点问题，简单地说它出自秦文手写体是不行的。

我们在第三章曾指出西周时期有三种基本笔法：头粗尾细的古文笔法、粗细匀一的"篆引"笔法、简化"篆引"笔法。后者以《散盘》为代表（见图 3－3.2B）。比之标准的大篆作品，《散盘》有两个重要的变化。其一，笔法源出于"篆引"，但转曲大都简化趋直，在某些受古形影响不著的字形和偏旁上，有许多与秦简早期隶书相通的简化书写的形式。如此，再经过数百年的演化，积微累渐而成隶变，完全是可能的。其二，《散盘》字形中出现若干与隶变相同、由书写性简化导致的笔画省并现象，它们在大篆书体成熟阶段产生，应视为对"篆引"秩序的破坏和改造，代表了大篆书体形成之后的草体式样。也就是说，秦文字正体奉行《史籀篇》大篆，草体则是根基于大篆的简化"篆引"。六国文字本来也有这种

可能，但由于王室东迁、天子早衰，地域性历史文化过早地抬头所造成的文字使用的离心倾向，人们只能在承传已久的古文基础上做单纯的结构增繁或简化和变形，始终没有脱离转曲摆动的书写特征。这就是战国时期秦系与六国系文字书体发展的不平衡状态：秦文字形相对稳定，而书体演进已经步入隶变阶段；六国文字结构变异剧烈，异体字骤增，而书体只有潦草简率，并没有发生质的变迁；秦文隶变书体与结构同步发展，六国文字结构变化与书体脱节。

从春秋到战国早期，没有秦文字墨迹发现，其书体实际上的演进情况如何，我们尚不得而知。不过，按照《石鼓文》字形的图案化程度，其时日常用字的草体也一定脱离了象形的羁绊，向着隶变的方面发展。目前可以确认的早期隶书作品是出土于四川青川县郝家坪的《青川木牍》，书于秦武王二年(前309)。向前推三十七年，是《商鞅镎》刻铭，如图5－3.2所示，如果确认当时秦文字已经发生了隶变，是没有问题的。书体演进是一个漫长的历史过程，某一特定的时代可能会加速它的发展，却不会产生突变，所以，秦孝公以前还应该有一个隶变的发生时期。

从战国初年的厉共公到出子，大约九十年，秦国内忧外患，纪纲松弛，在客观上为书体的演进提供了比较宽松、自由的社会氛围。换句话说，此期间的秦文字书写性简化会有一个长足的发展进步，并全面地促进其书体的发展。一方面，我们从《商鞅方升》题铭中看到，它已较《石鼓文》的象形程度大为降低，如果没有书写性简化的帮助，仅凭其正体本身的自然发展，无论如何也不能至此境界；另一方面，草体刻铭的《商鞅镎》形同隶变，此前的秦文字书写性简化进展如何，也是不言而喻的。班固《汉书·艺文志》称“至于衰世，是非无正，人用其私”，师古注云：“各任私意而为字。”如果借此为说，则从厉共公到出子，正是秦国的衰乱之世，文字书写出现“人用其私”的局面即不难想见，而限于《史籀篇》字书的约束，“其私”只有从书写性简化一途。所以，我们推测，秦文隶变至迟发生在战国早、中期之际，不会再晚(图5－4.3)。



5－4.3 战国时期秦《青川木牍》墨迹

4. 秦简牍早期隶书作品

《青川木牍》，书于秦武王二年至四年（前309—前307），1979年出土于四川青川县郝家坪。牍书两面，正面记“二年”王命丞相戊等更修《为田律》及其内容，据《史记·秦本纪》载，秦惠文王九年灭蜀，秦武王二年初置丞相，樗里疾、甘茂为左右丞相，甘茂即牍文所书之“戊”，茂、戊古通；背面为“四年”补记事项。以风格求知，二者非一时之作，字为早期隶书。

牍文尚处于隶变的初期阶段，篆法隶势、古今结构一应俱全，呈无序状态。表明隶变伊始，书写性简化还在自然地进行，人们还没有形成清楚的书体意识，主动去改造所有的字形，以使文字体系的符号式样协调一致。同时，牍文书写平正工稳，用笔从容，与人们所想象的隶变之六国文字式的潦草颇不相同，应该是它从简化“篆引”中化出的真实反映。从艺术的角度看，牍文的美感还不够明晰，也未能至于上乘，这与它处于日常实用书写的地位是相称的。

云梦秦简，1975年出土于湖北云梦县睡虎地11号秦墓，总数达1155枚，大都保存完好，字迹清晰，为早期隶书作品。据《史记·秦本纪》载，秦昭王二十九年（前278）大良造白起攻陷楚国郢都，设置南郡。秦简中有《日书》甲、乙两种抄本，甲种又有秦楚月名对照表，可知《日书》应书于秦置南郡后不久。秦简中有墓主人“喜”私人著录的《编年记》一篇，内容始于秦昭王元年，止于始皇三十年（前306—前217），学者均以后者为墓主人“喜”的卒年。如此，则云梦秦简应该是从秦昭王二十九年到秦始皇三十年（前278—前217）大约六十年间的作品[30]。根据《编年记》的记载，墓主人“喜”生于秦昭王四十五年（前262），秦始皇元年（17岁）傅籍；三年（19岁）始为吏，六年（22岁）任安陆令史；七年（23岁）任鄢令史，治狱；十三年（29岁）从军，投入统一六国的战争；大约在十五年（31岁）从平阳军后不久，重返安陆任文职小吏；三十年（46岁）卒，葬于睡虎地。按，《编年记》中有两个问题需要重新讨论。其一，学者认为从昭王元年到秦始皇十一年的文字内容是一次写成，十二年以后为续补，或疑其

不是出自一人之手。从书年的笔势风格来看，昭王元年至始皇十一年可能是多次书录，但为一人手笔无疑；内容也是多次书录，且与书年不在同时，故而上下风格时有不谐，而书写者不变。始皇六年起，内容为另一人填写，即墓主人“喜”所书，表明此后的《编年记》写作改由“喜”担任，而前一人的书年已预为写至十一年（十二年漫漶不清），形成上下字迹风格的明显差异，此为学者所不曾留意。又，“喜”接替写作《编年记》后，在前一人书录的内容：昭王四十五年“攻大野王”下面追记“十二月甲午鸡鸣时喜产”、四十七年“攻长平”下面追记“十一月敢产”，此亦为学者所未曾道及。其二，从十三年到三十年，书年似一次完成，记事则陆续进行，字形大小工拙不一，年、事字迹风格亦不一致。记事止于二十八年，此或即“喜”之卒年，亦未可知（44岁）。

《编年记》后半部分既然由“喜”续写，那么前半部分的作者是什么人呢？从“今（始皇）元年，喜傅”“三年，卷军。八月，喜揄史”两条记载来看，书体风格与前面昭王时记事相同，而文字内容为家庭私事，则作者应该是“喜”的父亲或关系极近的长辈，其身份也应该是政府的下级文职吏员，这样，“喜”的续写才会有可能。同时，由于《编年记》续写部分潦草粗率，很难据以判断抄录于始皇时期的《封诊式》《语书》等篇什的作者也是墓主人“喜”。按照字形风格和书写习惯来比较考察，秦简系多人抄录，作品所反映的隶变程度与特色也不尽相同，正是隶书体尚处于约定俗成自然发展状态的真实写照。“喜”生前收藏了这些法律文书，死后遂以其随葬。此外，《编年记》的时间下限进入秦统一之后，看不出秦始皇书同文字的影响，表明了秦文隶变的连续性，它将有助于澄清汉代以来关于隶书产生、作者和用途的种种误解。下面，我们将按照时间顺序，对秦简早期隶书书法做一评述[31]。

《日书》甲种，166枚简，正、反两面书写，字小且密，风格不一，似由数人多次抄录而成。其中有秦楚月名对照表，如“正月，楚刑夷。二月，楚夏尿（或作‘夏尸’‘夏夷’）。三月，楚纺月。四月，楚七月。五月，楚八月”之类。秦国在新占领的楚地设置南郡，了解楚俗是当务之急，除月名以

外,《日书》中还有些内容也与楚俗有关,这说明把它定为秦置南郡后不久、大抵为昭王时期的作品,还是可信的。如图 5-4.4 所示,A 为全简正面及背面三分之一强的主要风格类型。其字笔势短促快捷,集中地体现了隶变之书写性简化的特点。虽然它书写简率,但笔笔交代清楚,一丝不苟,于草体中堪称精能。与《青川木牍》相比,秦简的书体式样和谐



A　B　C　D

5-4.4　战国时期秦简《日书》甲种

划一,表明隶变已进入文字体系的全面改造阶段,其进步是十分明显的。就其字形而言,某些字还保留了较古的写法,或采用楚字简化式样,时代的特点,地域的影响,都可以窥其大概。

B 为十二生肖及言盗之简,共十四枚,字势纵长,用笔稳健,较前者风格有所别异,表明书写已经易手,其中某些常见字如"於"等写法的不

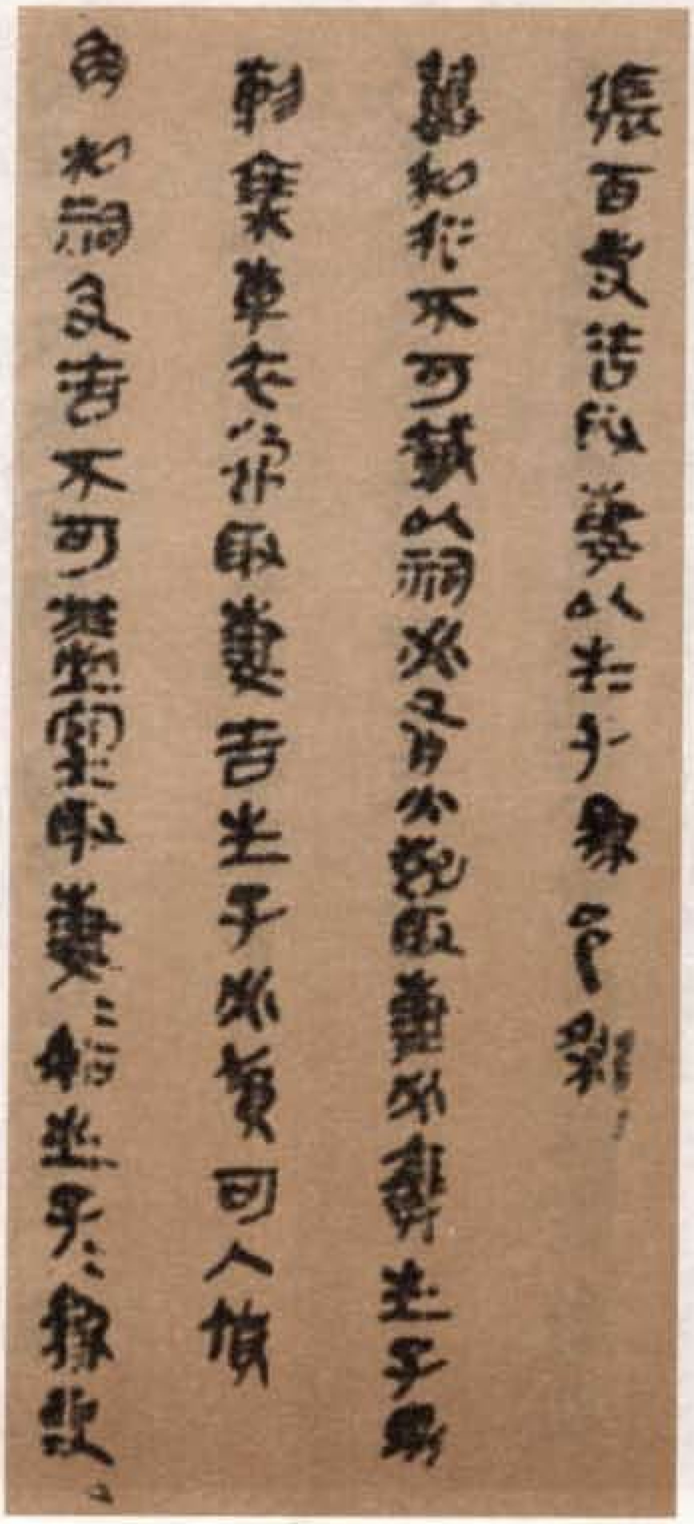
同也可以作为证明。这类作品在后面的若干简中还有一些极有意义的变化，如拖曳斜出的长画、修美的字形等，它们是抄写于秦汉之际的马王堆帛书《纵横家书》和时间稍晚的马王堆汉墓竹简风格的滥觞，并且带有楚书恣肆纵逸的特点，即使不是出自楚人之手，也是受楚人书写习惯的影响。

C 为秦简中最为潦草的作品。其字笔画绝短，有时只是一种象征式的存在，由此而形成一种随意自如、轻松明快的书写节奏。当隶变的书写性简化达到一定程度之后，这种潦草随意的书写就会引发笔画的进一步省并牵萦，形成草隶的分化和异途发展。关于这个问题，后面还有详细的说明。

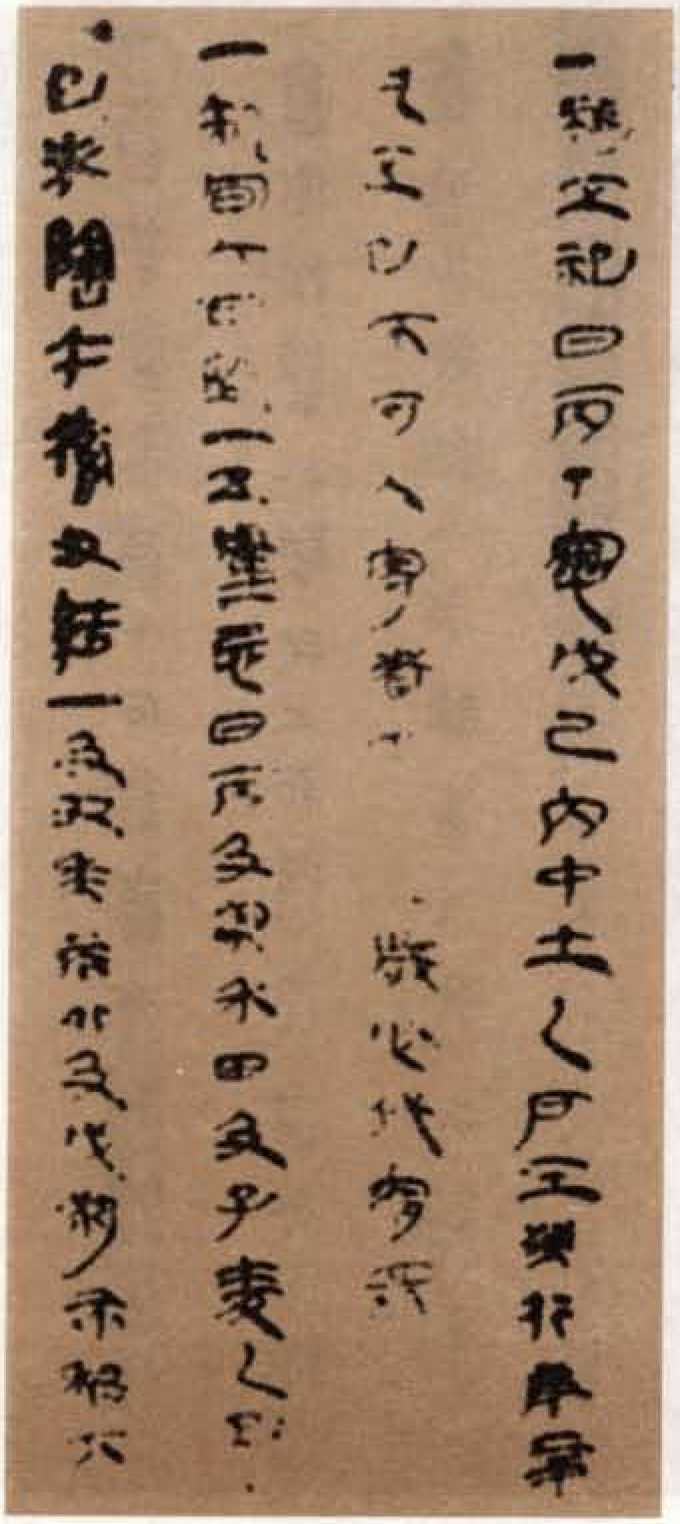
D 为书简中常见的一种风格类型。其字形体势不论是向右上方、还是右下方倾斜，均与当时左手执册、右手书写的配合习惯与姿式有关。其意义在于，能够较强地对四平八稳的篆体体态线条造成破坏，并影响人们的书写心理，促进隶变的发展。从书法艺术的角度看，异样的笔势会引发新的审美感受，遗憾的是它在隶变的进程中并未得到足够的重视与发掘，大约在西汉中、晚期之际，随着隶书的正体化发展而告消逝。

《日书》乙种，260 枚简及残简若干，单面书写，字形较大，出自一人手笔。其字用笔紧密厚重，堪称秦简诸篇什之最，梁武帝《古今书人优劣评》称锺繇书法“行间茂密，实亦难过”，此足以当之(图 5－4. 5A)。某些简的第二栏或第三栏字形用笔圆实清秀，横画弧曲，颇具楚帛书意蕴，当由另一人补写。如图 5－4. 5B 所示，第一简尚有上栏数字，风格同前，而与此颇异，这将有助于我们了解秦楚文字书法的差别与融汇情况。

《效律》，计 60 枚简，不避“正”字讳(始皇名“政”)，应抄于始皇即位以前。如果以《日书》字形书体为参照，则《效律》抄于昭王时期的可能性最大。其字结构比较工整，属于时文俗体中聊备楷模意味的作品；如果在此基础上以篆法改写其体势，大约会与当时的秦文正体相去不远。与《日书》甲、乙两种相比，此简尤为近古，表明隶变中的潦草化倾向会给书体特征的判断带来一些影响，虽则彼此之间并无质的差异。不过，这



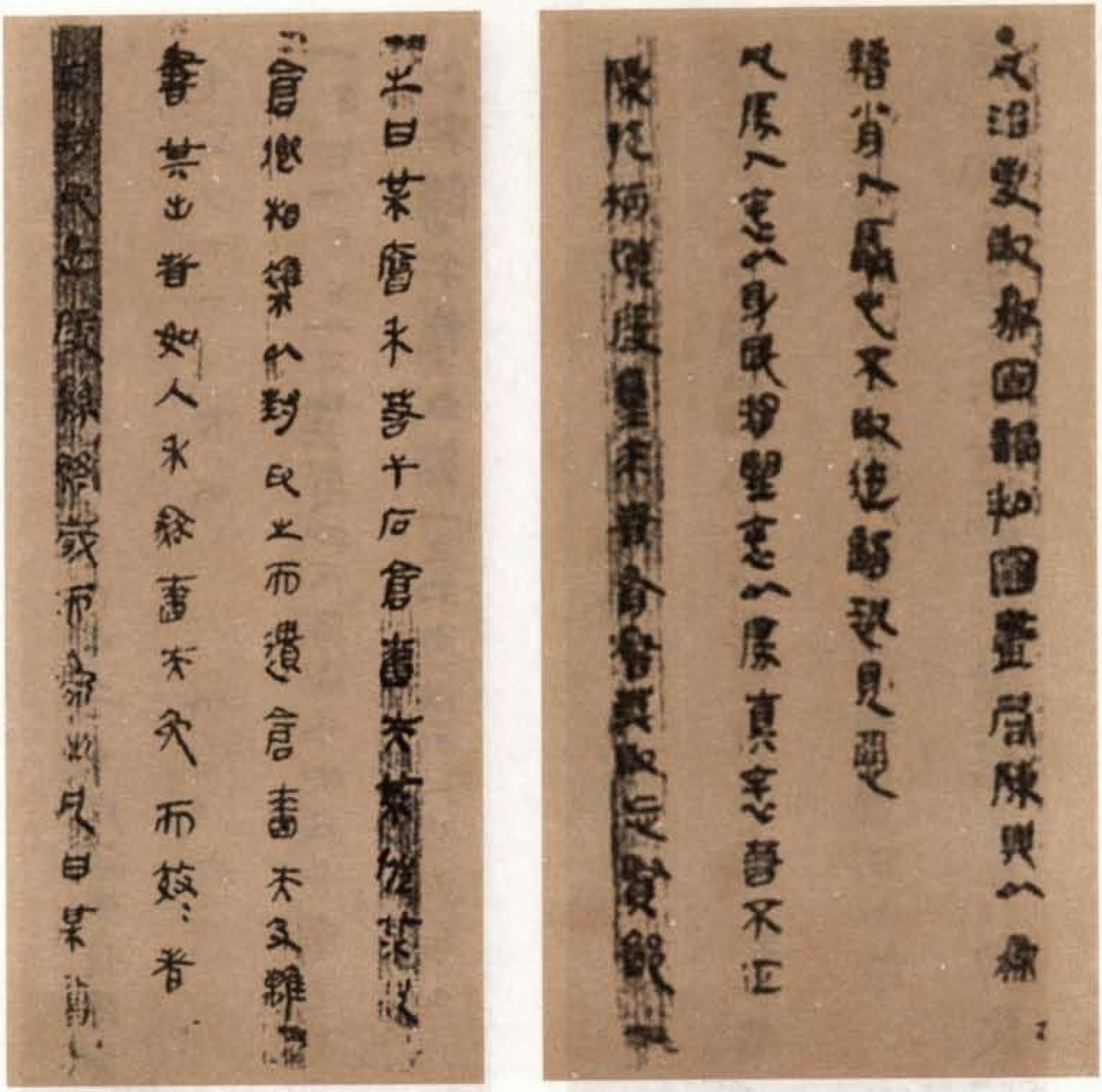
A



B

5－4.5　战国时期秦简《日书》乙种

只是隶变前期所特有的现象。西汉以后，潦草化倾向的快速发展，致使隶、草二体分途，工整者日趋成熟的隶书式样，潦草者不断省并牵萦而近于章草，书体现象正与前期相反。由此可见，隶变前期的潦草化倾向对于破坏古形、加速隶书体的演进，具有积极的意义。考之笔势，此简横画或向上微凸弧曲，或向下略呈凹直，斜画亦大体如是。这种书体式样基本统一中的不和谐现象，不尽出于书写者的个性习惯和变化，而更主要的是它标志着隶书体演进的程度，以及人们的书体观念和自觉把握的程度(图 5－4.6A)。



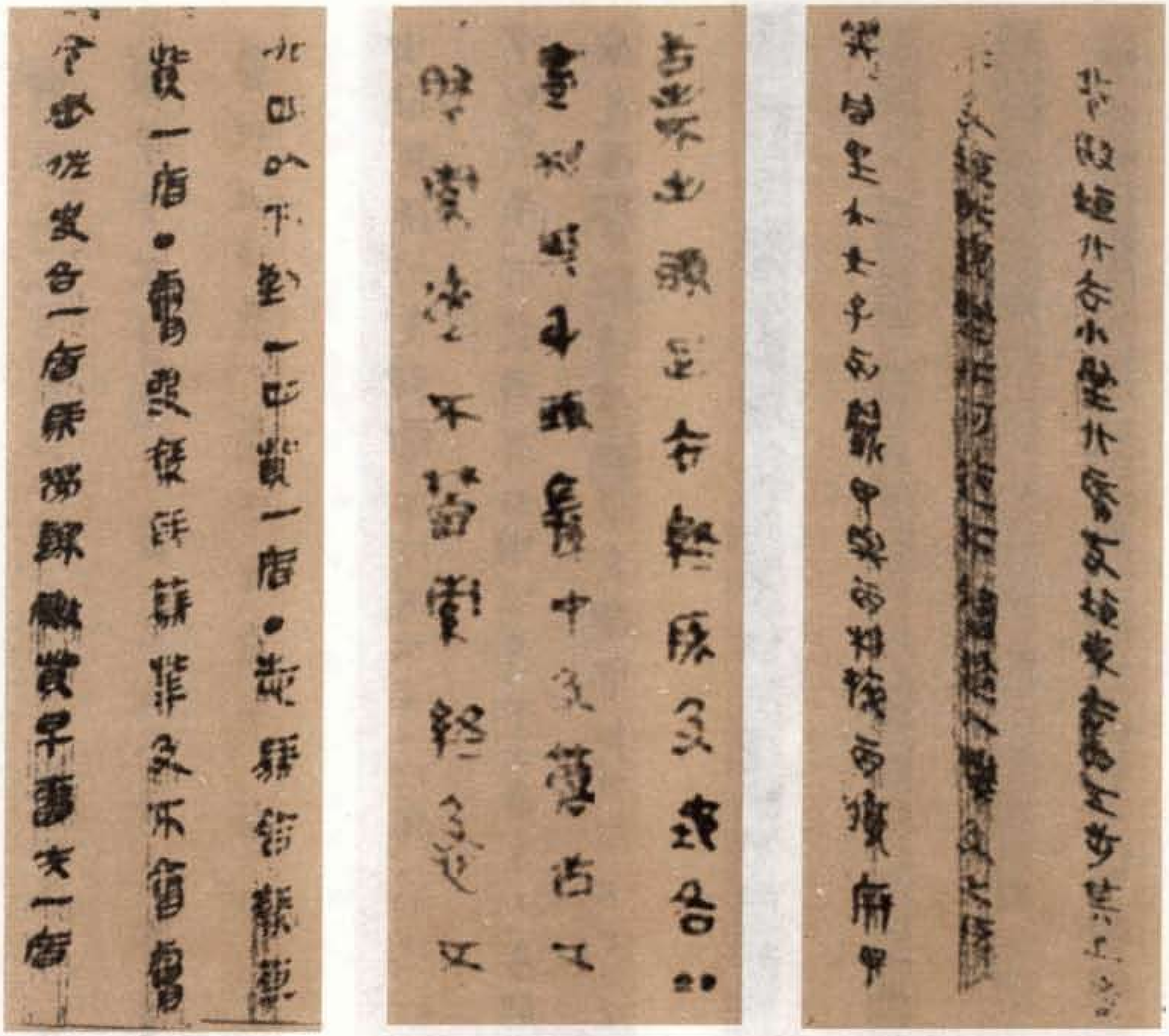
A B

5－4.6 战国时期秦简

A.《效律》 B.《为吏之道》

《为吏之道》，计 51 枚简，上下分五栏书写，韵文，不避始皇讳，其抄写应在始皇即位以前。其字颇工，近于《效律》，但书体式样统一而和谐，时间应较其略晚。其用笔平稳从容，轻重、直曲调节变化相当规律，精神内敛，意蕴安详，《老子》主张以静胜动，以柔克刚，此字或可以为其图解（图 5－4.6B）。

《秦律杂抄》，计 42 枚简，避始皇讳，正字改作“典”，以其风格近于《效律》，学者定之为始皇初期的作品。与《效律》简相比，这部分作品字



A　　B1　　B2

5－4.7　战国时期秦简

A.《秦律杂抄》　B.《封诊式》

形风格和谐一律，笔势短促紧密，书写更为精到，代表了早期隶书整体式样的进步。论其渊源，当与《效律》关系较近，而兼具《日书》甲种A类笔意，这可以从一些可比的常见字书写习惯和字形式样中看出来。至于它与《效律》是同一作者而表现为早、晚的不同风格变化，还是出自两个作者的手笔，目前还不能论定(图5－4.7A)。

《封诊式》，初名《治狱程式》。简文避始皇讳，里正作“里典”，据考该篇书录于始皇四年。这部分简明显地别为两种风格，或许是出自两个作者的手笔。如图5－4.7所示，B1笔势拗翘，近于《秦律杂抄》，而结体略疏，多几分闲适宽松之意。B2体势倾斜，用笔劲健爽利，雄风英气跃然简


A B1 B2

5－4.8 战国时期秦简

A.《法律答问》 B.《语书》

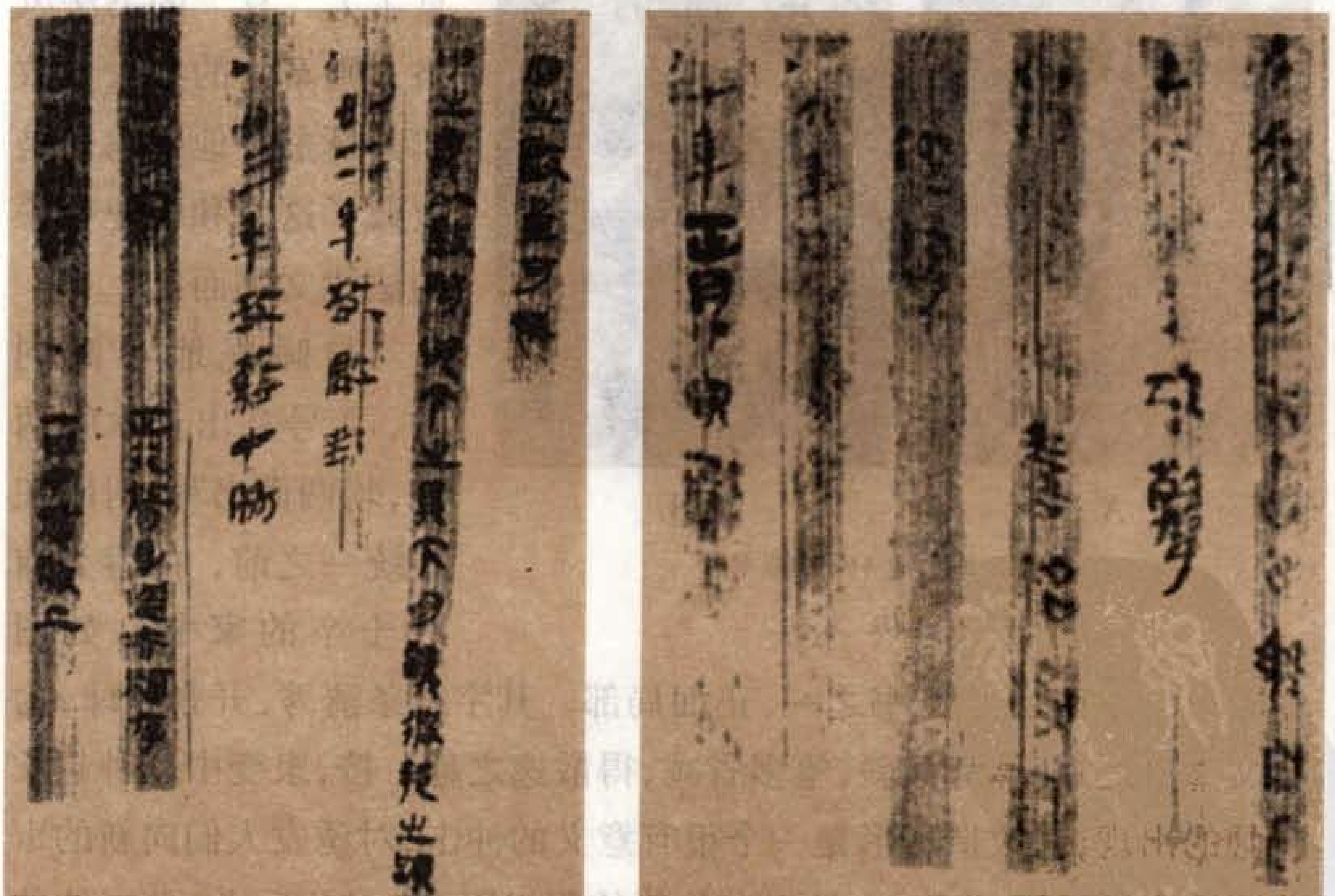
上，较之《日书》甲种 D 类，还要生动许多。

《法律答问》，计 210 枚简，避讳情况同于《封诊式》，抄录时间亦当接近。这批作品在秦简中颇具个性。其字形或方或扁，多用直折之笔，而取侧耸之势，似与《日书》甲种 A 类有些渊源，工美则稍胜。论其隶变的程度，除少数的“言”等字形偏旁较为进步以外，其余和前后的作品并无多大差别。也可以说，在古形尚未消除的情况下，方折只能视为偶然的现象，不具有更多的、标志着隶书体演进的涵义(图 5－4.8A)。

《语书》，初名《南郡守腾文书》，计 15 枚简，避始皇讳，正字均改书为“端”。按照简文内容，前面的 1—8 简是始皇二十年南郡守腾下达的

公文；9—14 简是类似的文件，抄录时间不明，二者或许相去不远；15 简为“语书”题签。如图 5－4.8 所示，B1 为始皇二十年四月南郡守腾下达的公文，其字介于《封诊式》和《秦律杂抄》之间，属于日常书写中俗体而近于规范的类型。其用笔意气平和，简质古雅，堪称秦简中的楷模。B2 诸简与《为吏之道》如出一辙，应该是同一书手之前后不同时期的作品。其字体势修纵，笔法圆熟而舒张，从容练达，安静详审，较《为吏之道》已大有进境。

《编年记》，计 53 枚简，属于私人著录，故不避始皇名讳。简文记事始于秦昭王元年，至始皇四年，大约分三次追记和书录，亦即书简有三个明显的风格变化；自始皇六年以后，由墓主人“喜”接手记事，分多次完成。《编年记》前一个作者书录略为工整，先是斜向右下方出笔，至十二年止；次为斜向右上方侧耸，至始皇二年止，书年则延至十一年（十二



A　　B

5－4.9　秦简《编年记》

A. 前一个作者所书　B. 墓主人“喜”所书



A B

5－4.10 睡虎地4号秦墓木牍

A. 家书一 B. 家书二

年漫漶不清)；三则仅限于始皇三年、四年记事，字形略正。以书法考之，则其笔势强健，不减《封诊式》(图5－4.9A)。墓主人“喜”所记部分大都潦草粗陋，虽系多次书录，而笔势意蕴变化不大（图5－4.9B)。由此而引出一个问题，如果《编年记》后半部分能够基本代表墓主人“喜”的书法风格，则秦简的绝大多数非其所书，他生前只是收藏了这些和职业有关的法律文书而已。

与睡虎地秦简同时，4号墓出土木牍两件，均两面书写，时间在秦统一之前，内容为前线士卒的家书。如图5－4.10所示，A为家书之一，正面局部。其字线条清秀，开张恣肆，为秦文墨迹之冠；体势倾斜，笔多省减，得散逸之趣。按，隶变中这种超长笔画的出现，对改造古形是一个很有意义的冲击；对诱发人们向新的审美感受方面不断探索，也是很有价值的积极因素；对此后隶、草二体的分途发展，确立草书的字形格局，还是重要的基础。但是，个性化、地域化（如展示楚风）特征的显露和发挥作用，都只能表现在隶变的过程之

中，它们与正体规范相矛盾，大都因为隶书正体化的需求而被抑制、改造或汰除。在成熟的章草书体中的境遇大体近似。这说明，任何一种实用书体的演进与发展，都要受到文字社会化、规范化的制约，个性与地域风格只能在允许的范围内做有限的调节变化，唐代以后的情况要好一些。B 为家书之二，字形体势有所收敛，潦草简率的用笔不变，考其风格，似出自另一个作者的手笔。

5. 天水放马滩秦简

1986 年 3 月，甘肃天水市放马滩 1 号墓出土秦简《日书》甲、乙两种，报告者据同出的《墓主记》，推定这批早期隶书作品抄录于始皇八年（前 239）之前[32]。按，《日书》乙种本直书“正”“政”二字，不避始皇讳，应抄录于始皇即位以前；《日书》甲种本发表的资料太少，无从据以断代，但其字较古，应抄录于乙种本之前。天水为秦国故地，有简牍墨迹出土是很自然的。

《日书》甲种本，计 73 枚简。其字体势修美，斜画多拖曳长出，早期隶书的特征基本清楚。问题是，它们虽然出土于秦地，却不是秦人的作品。例如，其书写横画重落轻出，兼呈弧形，是典型的古文蝌斗笔法；某些偏旁或字形的俗省和变形，也与常见的秦人写法不同。我们推测，作者大约是三晋旧民，入秦以后转学秦文，但原有的书写习惯未能去掉，遂造成这种秦晋全璧的特殊现象。又，简中“西”字写法与《秦公簋》补刻铭辞相同，这也是它们书写时间较早的证明（图 5－4. 11A）。

《日书》乙种本，计 379 枚简，内容远远多于甲种。其字与云梦秦简十分相似，它可以告诉我们：秦文隶变是一种普遍的社会性的书写现象，也是一种约定俗成、步调一致的书体演进，而由于隶变是在简化“篆引”的基础上发展起来的，其字形体势、用笔方法等也都能保持大体的一致。了解这些，就可以比较容易地发现隶变过程中阑入的外来因素，如楚、三晋文字和书写习惯的影响（图 5－4. 11B）。

作为演进中的早期隶书作品，以其限于秦文，且式样风格变化不



A B

5－4.11 战国时期秦简（放马滩出土）

A.《日书》甲种 B.《日书》乙种

著，故而美感也比较单纯。这里，有几个问题还需要说明一下。其一，早期隶书自篆体脱化而来，古形痕迹尚在，其美感必然要兼乎二者。但是，它所渊源的篆体古形，本于简化“篆引”，这就意味着我们不能用正体篆法去衡量它。其二，隶变中的书写性简化并无既定目标，尽管主流是隶书体的演进，而分支歧出、不属于隶书的东西也很多。从文字学的角度来考察，这些东西都可以忽略不计，一旦以其为书法艺术作品，那么所有的现象都应该包含在内，都可能对审美产生影响。其三，隶变的书写性简化以改变笔势、笔顺、笔画连结方式为主要特征，这就决定了早期隶书作品之审美的侧重点。换句话说，不论早期隶书作品中残存

的篆体古形情况如何，非隶书的其他成分有多少，都不能干扰我们对其中占据主导地位的新书体发展因素的把握，否则，审美必然要发生错位。其四，早期隶书作品都是处于流动、变易当中的文字遗迹；古形和非隶书成分日益损减，主导因素日趋强化和成熟，审美也要随着不断的变化而作相应的调节，还要善于在细微的差异中把握个性的变化。其五，早期隶书作品的美感之所以单纯，来自秦文草体之书写性简化的单一发展线索；单纯中还带有一定程度的模糊性，是由于古形、非隶书成分、主导因素的三者共存；某些作品美感的复杂，则是因为六国文字和书写习惯的陆续加入与变迁。这些特点在秦汉之际、西汉早期的简牍帛书中都有充分的展示。

最后，我们还要简单地总结一下小篆和隶书的关系。

《史籀篇》——滞后的字书，包括不断窜入的时文和传抄讹误的古形

时文正体——小篆书体的前期形态

也就是说，《史籀篇》大篆与小篆的前期形态并不完全相等，否则，也就没有改定规范的必要了。

简化“篆引”——►书写性简化的发展——►隶变

时文草体——早期隶书

在秦文字正、草两类时文书体之间，以其渊源有别，发展也不同步，形成了书写方法、字形结构上的诸多差异。战国晚期，隶变改造字形尚不显著，正、草两类时文书体的差异主要表现在书写方法和书体式样方面。推其原始，实属于同源异派，二者间相对独立，又相互影响。

秦始皇整理并颁行小篆，字形基础来源于时文正体，同时返古回到已经走样的《史籀篇》大篆当中寻求法度，人为地规定一种不同于二

者的新书体式样。最初处于自然发展状态的秦文隶变，随着统一大业的进行与完成，六国文字和书写习惯的影响日渐增多，秦末汉初益甚，汉武帝以后重新参照小篆字形来规范隶书，由此而造成正体隶书字形的复杂来源。与此同时，小篆受隶变的冲击，一部分字形也不是秦代的原貌了。可见，大而化之、简单地说小篆和隶书都是从大篆发展而来是不行的㉝。

---

① 详丛文俊《籀文考述》，《中国书法全集 2・商周金文卷》，荣宝斋，1993 年。

② 唐兰《中国文字学》第 155、156 页，上海古籍出版社，1979 年。

③ 启功《古代字体论稿》第 15 页，文物出版社，1964 年。

④ 对王国维怀疑《史籀篇》以后引发的种种错误观点，裘锡圭先生曾列举大量的证明以辨其谬，结论坚强可信。详《文字学概要》第 48—51 页，商务印书馆，1988 年。

⑤ 参见马承源《商周青铜器铭文选》(三)第 294 页注④，文物出版社，1988 年。

⑥ 《说文解字・叙》引汉代《尉律》称"学童十七已上，始试。讽籀书九千字，乃得为史(依段注改)。又以八体试之，郡移太史并课，最者以为尚书史"，考官为史；又据《唐六典》等文献，书学生考试，帖取《说文》《字林》中的内容，帖取即抽取，与籀之抽读相类。

⑦ 《汉书・艺文志・六艺略》，中华书局标点本，1962 年。

⑧ 详马承源《商周青铜器铭文选》(四)第 610 页注②，文物出版社，1990 年；李学勤《秦公簋年代的再推定》，《中国历史博物馆馆刊》总第十三、十四期；孙常叙《秦公及王姬钟镈铭文考释》，《吉林师范大学学报》1978 年第 4 期；裘锡圭《关于石鼓文的时代问题》，《传统文化与现代化》1995 年第 1 期；王辉《秦器铭文丛考》，《文博》1988 年第 2 期。

⑨⑯ 详王辉等《秦公大墓石磬残铭考释》，台湾中央研究院《历史语言研究所集刊》第 66 本第 4 分册；又《论秦景公》，《史学月刊》1989 年第 3 期。

⑩ 徐畅《石鼓文年代研究综述》，《中国书法全集 4・春秋战国刻石简牍帛书》第 42 页，荣宝斋，1996 年。

⑪ (唐)窦臮、窦蒙《述书赋并注》，《历代书法论文选》第 283 页，上海书画出版

社，1979 年。

⑫ 郭沫若《石鼓文研究》第 25、26 页，《郭沫若全集 · 考古编 9》，科学出版社，1982 年。

⑬ 韩伟《北园地望及石鼓诗之年代小议》，《考古与文物》1981 年第 4 期。

⑭ 李仲操《石鼓最初所在地及其刻石年代》，《考古与文物》1981 年第 2 期。

⑮ 段飏《论石鼓乃秦德公遗物及其他》，《学术月刊》1961 年第 9 期；戴君仁《重论石鼓的年代》，《大陆杂志》二六卷第七期，1963 年。

⑰ 裘锡圭《关于石鼓文的时代问题》，《传统文化与现代化》，1995 年第 1 期；陈昭容《秦公簋的时代问题：兼论石鼓文的相对年代》，台湾中央研究院《历史语言研究所集刊》第 64 本第 4 分册。

⑱⑳ 唐兰《石鼓年代考》，《故宫博物院院刊》1958 年第 1 期。

⑲ 苏莹辉《石鼓文刻于秦灵公三年说补正》，《大陆杂志》第五卷第十二期。

㉑ 同⑫第 14、15 页。

㉒ 倪涛《六艺之一录》卷二十八录程大昌说："田渔必用众，致众必以鼓，因其鼓之人用，而斫石象之，因以记事焉。"同录郑樵说与之意近。《四库全书》本，上海古籍出版社影印，1991 年。按，石鼓之形并非真的像鼓，确切地说像馒头，古人因俗称而求实，失之。

㉓ 郭沫若《诅楚文研究》，《郭沫若全集 · 考古编 9》，科学出版社，1982 年。

㉔ 指《诅楚文》系宋人伪刻，始于元吾丘衍《学古编》，明都穆《金薤琳琅》、近人欧阳辅《集古求真续编》等从之。当代学者陈伟湛先生有《诅楚文献疑》一篇，从文字、释读、史实、词语四个方面详证其伪，参见《古文字研究》第十四辑，中华书局，1986 年。

㉕ 郭沫若《古代文字之辨证的发展》，《考古》1972 年第 3 期。

㉖ 详陈直《考古论丛 · 秦陶券与秦陵文物》，《西北大学学报》1957 年第 1 期；郭子直《战国秦封宗邑瓦书》，《古文字研究》第十四辑，中华书局，1986 年。

㉗ 详㉖郭文。又，徐畅《中国书法全集 4 · 春秋战国刻石简牍帛书》卷作品考释 67《秦封宗邑瓦书》径言"文末附记瓦书为史羁所书"，乃袭郭说之误，详该卷第 263、264 页，荣宝斋，1996 年。

㉘ 关于隶变与隶书体，详丛文俊博士论文《隶书研究》，待刊。

㉙ 唐兰《中国文字学》第 165 页，上海古籍出版社，1979 年版。

㉚ 参见舒之梅《珍贵的云梦秦简》、马雍《读云梦秦简〈编年记〉书后》，同载《云梦

秦简研究》,中华书局,1981 年。

㉛ 关于秦简诸篇什的相对年代,详㉚舒文和李学勤《秦简与〈墨子〉城守各篇》、《秦简的古文字学考察》,载同上书。

㉜ 详何双全《天水放马滩秦简综述》,《文物》1989 年第 2 期。毛惠明《从天水秦简看秦统一前的文字及其书法艺术》、徐畅《天水放马滩秦简 · 日书甲种本按语》等均从其说,分别参见《书法》1990 年第 4 期,《中国书法全集 4 · 春秋战国刻石简牍帛书》,荣宝斋,1996 年。

㉝ 关于汉代正体隶书的字形来源、小篆与隶书的关系,详丛文俊《隶书研究》,待刊。

第六章

秦 代 书 法

第一节

秦代文化与“书同文字”

秦王政二十六年(前 221)统一中国,分天下为三十六郡,建立起第一个中央集权的专制王朝,兼取三皇五帝的尊号,自称始皇帝。

这是历史性的重大转变。其时秦朝疆域东至大海,西至甘青,南至岭表,北至河套、辽东。为了有效地进行统治,秦始皇建立起一整套庞大而严密的官制、户籍和土地制度,全面地强化皇权。他还下令,收缴天下兵器,铸成十二个重达千石的钟鐻铜人;迁六国豪强十二万户到咸阳以及巴蜀等地,以便于监视;堕毁六国城郭,决通川防,夷去险阻;修建由咸阳通向全国各地的驰道,东穷燕齐,南极吴楚,北达九原。始皇三十四年,李斯建议“史官非秦纪皆烧之。非博士官所职,天下敢有藏《诗》《书》、百家语者,悉诣守、尉杂烧之。有敢偶语《诗》《书》者弃市。以古非今者族。吏见知不举者与同罪。令下三十日不烧,黥为

城旦。所不去者，医药卜筮种树之书。若欲有学法令，以吏为师”，由是始皇下令焚书，消灭私学。翌年，为禁诽谤，秦始皇下令坑杀儒生方士四百六十余人。焚书坑儒对巩固政权是必要的，而对于文化与学术的传承，却造成严重的损失。

秦王朝建立之后，始皇为保卫北疆，派蒙恬率三十万大军抗击匈奴。始皇三十二年收复河套以南地，分为三十四县。同时，把燕、赵、秦三国长城修复并连接起来，筑成西起临洮、东至辽东的万里长城（考古工作者实地勘察为五千多公里，其长度超过以前的所有推说）。秦始皇二十六年，发兵五十万分五军向南推进，先后击败闽越，占领番禺，征服西瓯，置闽中郡、南海郡、桂林郡和象郡，同时也开发了南疆。

秦始皇所做的另一件大事是整齐制度，统一文字。《史记·秦始皇本纪》述始皇二十六年诏令天下：“一法度衡石丈尺，车同轨，书同文字”，并以严刑苛法实施监督，为促进统一国家的发展，提供了重要保证。

秦王朝短祚，享国十五年（前221—前206）而亡，其文化艺术如何，也难以尽知其详。但有两点可以肯定，一是富于想象和创造，二是气象宏大。据《史记·秦始皇本纪》载，始皇三十五年营建阿房宫，“东西五百步，南北五十丈，上可以坐万人，下可以建五丈旗。周驰为阁道，自殿下直抵南山。表南山之颠以为阙。为复道，自阿房渡渭，属之咸阳，以象天极阁道绝汉抵营室也……关中计宫三百，关外四百余”。其后项羽入咸阳，火烧三月不绝。这样的建筑总体设计，无论其大、其多、其广，在历史上都是绝无仅有的。再如关于始皇陵墓的记载：“始皇初即位，穿治郦山。及并天下，天下徒送诣七十余万人，穿三泉，下铜而致椁，宫观百官奇器珍怪徙臧满之。令匠作机弩矢，有所穿近者辄射之。以水银为百川江河大海，机相灌输。上具天文，下具地理。以人鱼膏为烛，度不灭者久之……树草木以象山。”始皇陵园有寝殿建筑，结构复杂而宏伟，如近年发现的一件夔纹瓦当，直径61厘米，如此巨大的瓦当，其建筑如何可想而知。此外，还有相当多的重要考古发现，其中最著名的是兵马俑。

兵马俑坑，1974 年发现并发掘，其后陆续整理复原，对外开放展出。共三个俑坑：1 号坑一万二千多平方米，以步兵俑为主，是一个长方形军阵；2 号坑六千平方米，以战车和骑兵俑为主，是一个矩形军阵；3 号坑五百二十多平方米，象征其指挥部。据报告，1、2 号坑共有武士俑七千余，战车百余乘，战马百余匹。陶俑身披铠甲，手执各种武器，或站或跪，皆如真人大小，亦皆有彩绘，观之威武雄壮，栩栩如生。这表明，秦代的雕塑艺术无疑已达到极高的水准，堪称中国美术史上的奇迹①。有鉴于此，秦代出现那些皇皇巨制的刻石书法作品，也就不难理解了。

秦始皇"书同文字"，是历史上的一件大事，它涉及到小篆的改定和作者问题，但学术界至今尚未能统一看法。许慎《说文解字·叙》云：

> 秦始皇帝初兼天下，丞相李斯乃奏同之，罢其不与秦文合者。斯作《仓颉篇》，中车府令赵高作《爰历篇》，太史令胡毋敬作《博学篇》。皆取史籀大篆，或颇省改，所谓小篆者也。②

这里，许慎只说李斯等三人作三篇字书，并未指实是他们改定了小篆。羊欣《采古来能书人名》列李斯、赵高，说他们善大篆，王愔《文字志》则列李斯、赵高、胡毋敬三人，都是从许慎的叙述演绎而来，不足凭信。又，《说文解字·叙》述新莽六书：

> 三曰篆书，即小篆，秦始皇帝使下杜人程邈所作也。

段玉裁《说文解字注》、桂馥《说文义证》等都认为是错简，"秦始皇帝使下杜人程邈所作也"一句应移到隶书条下，可惜并无根据。

我们认为，许慎说小篆为程邈所作，意在明了新莽六书中的"篆书"是沿用秦代小篆，而不像古文奇字的改定。卫恒《四体书势》的一段话很耐人寻味：

> 秦始皇帝初兼天下，丞相李斯乃损益之，奏罢不合秦文者。斯作

《仓颉篇》,中车府令赵高作《爰历篇》,太史令胡毋敬作《博学篇》。皆取史籀大篆,或颇省改,所谓小篆者。

很明显,这是从《说文解字·叙》改作,李斯成了小篆的作者。其后张怀瓘《书断》则径言"小篆者,秦始皇丞相李斯所作也",自是遂成千载铁案。不过,卫恒虽有改作,但未完全确认,他还叙列了另一种说法:

或曰下杜人程邈为衙吏,得罪始皇,幽系云阳十年,从狱中改大篆,少者增益,多者损减,方者使圆,圆者使方。奏之始皇,始皇善之,出为御史,使定书。或曰邈所定乃隶字也。

这表明,魏晋时人对改定小篆一事,已难言其详,但如果把《说文解字叙》和《四体书势》合起来读,则程邈作篆之说,应该大体近于事实。对此,我们再为申述如下。

首先,全面、系统地改定规范一种书体,并非一蹴而就的事情,它需要较长时间的思考尝试,没有一个从容的思考过程和缜密的去取改造过程决难办到。秦始皇二十六年灭齐,同年建立秦王朝,做了许多大事,如果说李斯等人能在繁忙的事务中居然好整以暇,重新改定秦文小篆正体,并编写三部字书,似无此可能。如果说已经有了一个范本在彼,则编写字书就会变得简单易行了。

其次,如上一章所述,秦代小篆是在统一前的时文正体和《史籀篇》大篆的基础上,进行权衡加减,不仅涉及到字形结构,而且要妥善地改定书体式样,保证整个文字符号体系的和谐一律,是一项庞大的系统工程。它既要合乎规范,又要兼顾美观,如此,则需要有创意,有能贯彻始终的指导思想,有足够的时间来实施完成。按照上述记载,只有程邈具备这些条件,李斯等三人均无可能。

第三,正如秦简文字所见,凡秦人所到之处,秦文字也随着施行,就此而言,"书同文字"实际上早已经随着统一大业的进行而开始了;与此

同时，由于六国遗民的加入，六国文字及其书写习惯也开始对秦文字进行冲击和改造。目前还没有发现战国末年的秦文正体（虎符用字当属“刻符”一体），但它比惠文王时期的《秦封宗邑瓦书》《诅楚文》的字形问题要多，则可以肯定。我们只要看一下秦刻石小篆的式样风格，就可以知道，改定小篆决不是一件简单的事情。有些人认为秦代小篆是战国秦文正体的自然发展，或者说小篆产生于战国时期，都是不准确的。至于程邈的改定规范小篆，时间应该在秦统一之前，其工作得到秦始皇的肯定，赦免出狱并任命为御史，负责正定文字的事情。李斯等三人分别写作字书，所据应即程邈改定的小篆。后人以程邈曾经入狱而为徒隶，遂将隶书之名和作者（或称其改定了隶书）附会到他的身上，实在是一个误会。

第四，谈到秦代小篆，人们往往据《说文解字》中的小篆字形说之，这是不科学的。其误失已在上一章第一节述及，不赘。传世秦刻石中的《泰山刻石》、徐摹《峄山刻石》，字形亦时有讹谬，不尽是秦篆原貌。再如常见的始皇二十六年秦权量诏铭小篆，全文四十字，其中或篆或如秦简隶书者有年、尽、并、为、度、者、之等，或篆或同于古文者有天、大，始字所从女旁，异形者如黔字所从黑旁、则字或从鼎或从贝等，有三分之一的字形不合规范。由此而引出两个问题：一是资料有限，以此来全面论定秦代的小篆，还有些困难，目前的研究只能限定在秦汉篆文中可比的字形范围之内；二是“书同文字”施行情况究竟怎样？秦始皇二十六年权量诏铭均为“书同文字”伊始的作品，内容是庄重的皇帝诏辞，其用字尚且如此，遑论其他。

秦代的法治十分严厉，讲求实效，“书同文字”理应得到社会上下的一体奉行。但是，“罢其不与秦文合者”还比较容易办到，而若实现用字者都能掌握小篆规范和书写技术，却需要有较长的时间，以及必要的文化滋养。始皇二十六年权量诏铭的刻制工拙不一，工者具有较好的文字水平和书写训练，拙者刀笔近于童稚涂鸦，然则工匠均由政府选用，文字亦须得到政府的认可。《高奴禾石权》出土于咸阳阿房宫遗址，铸铭之

外，还有始皇二十六年和二世元年两次补刻的诏辞。这说明，标准量器均须有严格的检验，合格者加刻诏辞，再发回原地使用，这件高奴权核验刻辞完毕，尚未来得及发回，秦王朝即告灭亡。如果我们把这些在政府监督下刻制、随着权量发往全国各地的诏铭视为普及小篆、落实"书同文字"的一个缩影，应该近于史实。就此而言，从秦始皇开始的"书同文字"事业，是依靠"汉承秦制"之政策的连续性，逐步得以完成的，其中隶书体的进步性及其对六国遗民的吸引，也是一个重要因素，不能完全归功于小篆。

第二节

秦书八体

秦书八体在书法史上有着重要意义，而对它的研究，至今尚未取得令人满意的成果。这里，我们准备结合地下出土的秦汉文字资料，对一些疑点进行新的考辨，随后将逐体加以总结论说。许慎《说文解字·叙》云：

> 是时秦烧灭经书，涤除旧典，大发隶卒，兴役戍，官狱职务繁，初有隶书，以趣约易，而古文由此绝矣。自尔秦书有八体：一曰大篆，二曰小篆，三曰刻符，四曰虫书，五曰摹印，六曰署书，七曰殳书，八曰隶书。

按照这一说法，秦书八体是在秦代末年"初有隶书"之后才成其数。我们现在已经知道，隶书并非自秦代始，那么是否可以说，从秦始皇二十六年"书同文字"颁行小篆开始，秦文字就是八体毕备了呢？这里应该注意两个问题：一是已有书体和通行书体未必相等，二是诸体是否备足八数。

从目前所见秦文字资料来看，在“书同文字”之前，《史籀篇》大篆已经发生严重的书体蜕变和讹形，时文正体也已经和小篆相当接近。但是，在汉代学者眼中，秦始皇“书同文字”时改定规范的新体是小篆，改定小篆的《史籀篇》底本是大篆，既不承认书体的自然演进与小篆前期形态的存在，也不考虑传抄七八百年的《史籀篇》大篆比之西周的初始状态会发生多少变化，而是以一次性的人为改定为分界，区别之为大、小篆。大小于此处有古今老少之义。

秦始皇颁行《仓颉篇》等三篇小篆字书，旨在定天下文字于一种新的体式，和他的称号一样，都是在突出一个“始”字。新字书和小篆的颁行，是对原有字书《史籀篇》与大篆的否定，其他统一措施如度量衡，只是沿用推广原有秦制，文字则是在除旧布新。当新字书和小篆颁行以后，《史籀篇》与大篆即成为历史陈迹，被束之高阁。入汉，《史籀篇》与大篆被重新采用，成为通行文字的八体之首，表明所谓的“汉承秦制”，在文字上并不尽然。再如，《汉书·艺文志》称“汉兴，闾里书师合《仓颉》《爰历》《博学》三篇，断六十字以为一章，凡五十五章，并为《仓颉篇》”，不仅合并了秦代的三篇字书，而且据安徽阜阳出土的西汉文帝时《仓颉篇》可知，汉代已经改用隶书抄写。又，《汉书·艺文志》还说：“古者八岁入小学，故《周官》保氏掌养国子……汉兴，萧何草律，亦著其法，曰：‘太史试学童，能讽书九千字以上，乃得为史。’”所谓“萧何草律，亦著其法”，是承上文而来，指萧何草定汉代律令时采用了西周古制，规定文字诵读为取仕的标准之一，明其非为秦制。后文言“又以六体试之”，乃王莽改制以后的政策，萧何律令应以《说文解字·叙》引汉《尉律》的“又以八体试之”为是。萧何既要遵循西周古制，而所试大篆只能是取自秦人的《史籀篇》中，遂使人们误以汉制当秦制，以汉代考试秦书八体来释说秦代通行文字和书体分工及其名实。

试想，如果以“书同文字”为界限，颁行《仓颉篇》等字书意在推广小篆，则《史籀篇》与大篆理应废止；如果追溯到秦统一以前，则小篆尚未改定颁行。这样一来，秦代通行文字就不会是八体之数，加之虫书、署

书、殳书三体还有些疑点，势必要提醒我们去注意秦汉文字之间存在的差异。应该强调的是，汉代以秦书八体课吏取仕，不等于它在沿袭秦制，也不等于秦代已有八体的名实和使用分工。所以，秦书八体很可能是汉人在秦文书体的基础上，根据不同场合、用途，进一步增改与区别命名。具体的考证说明，分见下列各体之中。

1. 大篆

即籀文，已经蜕变的《史籀篇》书体，因小篆而区别命名。其书在颁行《仓颉篇》等字书之后被废止，汉代重新采用，是因为汉人认定它是西周的作品，大篆可以用来识古证源。汉人厌弃亡秦暴政，他们要统观三代先王政绩得失，要学习先贤明哲传留下来的经典，于是逐渐形成了崇尚学术的风气。《说文解字·叙》所谓“盖文字者，经艺之本，王政之始，前人所以垂后，后人所以识古，故曰本立而道生，知天下之至啧而不可乱也”，即是此意。《史籀篇》凡十五篇，因王莽改制提倡古文而再度废止，东汉初年亡佚其六，许慎据剩余九篇共得二百二十多个与小篆不同的籀文字形，以此推知，即使其书不残，与小篆异形者大约也不会超过四百。今本《说文解字》所收仅存其结构，书体式样已被改同小篆，失去独立的书体特征。

在现有的秦汉文字遗迹当中，尚无可以确认的大篆作品，表明它作为一种古体，已经退出历史舞台，尽管被列为学习考试的科目之一，也未能唤起人们的热情。《书谱》所谓“质以代兴，妍因俗易”，诚属不刊之论。

2. 小篆

《汉书·艺文志》称为秦篆。秦始皇“书同文字”，以其为标准正体，随《仓颉篇》等三篇字书颁行天下。三篇凡 3300 字，而实有小篆字数，当不止于此，至于《说文解字》收小篆 9353 字，恐亦不乏汉代新增者。

秦代小篆作品较多，主要见于刻石和始皇二十六年权量诏铭，此外还有一些潦草简率的形式，大体可以看出“书同文字”普及小篆的情

形。入汉以后，受隶书的冲击，小篆作品反而很少，表明秦汉时期的书法还在很大程度上受实用的影响。据蔡邕《独断》和《后汉书·光武帝纪》建武元年九月注引《汉制度》，书写皇帝策书用小篆，武威汉墓出土的王杖诏书则用隶书抄录。又据《史记·万石君列传》的记载推测，西汉时臣属上书也用小篆。

3. 刻符

用于铸刻或书写符信。秦刻符作品凡三件，《新郪虎符》《杜虎符》均作于秦统一之前，《阳陵虎符》作于秦代，字形结构和书体风格完全一致，表明它是一种专用的书体类型，其中少数字形写法有别于小篆，也就容易理解了。据《汉书·文帝纪》注引应劭说，汉仍秦制，铜虎符用于发兵遣使，因无实物发现，其书体是否也保留了秦代面目，还很难说。西汉还有竹使符，发至郡守，刻篆书。其不言刻符者，或汉代符信书体并不专一，或汉代已无刻符一体。西北边塞汉代烽隧遗址出土的《张掖都尉棨信》，所用乃线条抖曲的虫篆，与刻符一体相去远甚，对此，很容易使人对汉代沿用秦书八体一事产生疑问。

4. 虫书

美化装饰性书体，新莽六书改称鸟虫书。从春秋秦金文到秦王朝灭亡，秦文字中没有虫书作品发现，马承源《商周青铜器铭文选》收录《秦王钟》一件，字为虫书，器乃楚物，不能据以说明秦八体之虫书。汉代虫书有三种风格类型：一类以武威铭旌中的《壶子梁柩铭》为代表，线条摆动回转，淹有古风；一类以《张掖都尉棨信》为代表，线条抖颤波曲；一类为印文，数量颇大，线条转曲密填，有《越王大子矛》《奇字钟》虫书遗意。三者均以小篆为字形变化的基础，而风格传承显然不是出自同一线索。如果细加甄别，则汉代虫书的复杂多变，尤能清楚地证明它们不是全国统一学习考试的秦书八体的虫书。如果从作者的身份来考虑，则只有《张掖都尉棨信》《武威铭旌》的作者有可能入学接受教育，系统学过

各种书体。这样，上述作品理当大体一致，不应出现明显的字形和风格歧异。就此而言，也许秦代本无虫书。入汉以后，六国遗民按照各自的书写习惯和理解，对小篆字形稍加改造变化，即成所谓秦文虫书，似乎不无可能。新莽时改称鸟虫书，可以把带有鸟形装饰者包括在内，但其鸟形严重蜕化，往往仅能于线条端末处见象征性的简化鸟首。旧说认为凡言虫书，即已把鸟书包括在内，是不准确的，它只限于新莽时期的鸟虫书一体，庾肩吾《书品》称汉代“鸟已分虫”，明言二体的歧异。又，《汉书·艺文志》和《说文解字·叙》均称新莽鸟虫书一体用于书写幡信，《武威铭旌》是幡类，《张掖都尉棨信》是符信，前者无鸟形或其象征，后者与刻符一体不合。班固、许慎对秦书八体中的虫书用途未做说明，如果该体出于秦代，所用或与《武威铭旌》相同，这样，我们就可以把汉代铭旌虫书视为秦书嫡传。究竟如何，还要等待日后新资料的发现和证实。

5. 摹印

新莽时更名缪篆。缪，读如谬③。秦印文字统一前后的作品不易分别，以小篆为主，次取隶势，兼有少量的古形。缪篆同样以小篆为主，次为隶势及虫书回转排叠之法。其字共同的特点是随印赋形，修短繁简均视字于印中位置而变化调节；区别是秦摹印可以比照书写者多，缪篆则明显减少，应视为印章用字趋于独立和成熟的一个标志。

从摹印到缪篆的变化表明，它们只是一种发展变易、可以自由斟酌调节的印文用字的形式，而不是像小篆那样，有基本稳定的规范结构和楷模式样。如果说摹印或缪篆也有其明确独立的书体特征，是不客观的，但印文用字的通达权变，却是任何一种书体都不具备的。同时，秦汉印文的基本状态还告诉我们，从摹印到缪篆，有清楚的先后发展关系，而与小篆一体的简单传承有别。进而还可以确认，汉代使用的秦书八体中的缪篆一体，与秦文摹印不尽相等，两代人只是在秦文字入印的书写制作方面，有了相同点。这种解释，似乎还可以推及大、小篆之外的任何一体。

6. 署书

段玉裁《说文解字注》云:“木部曰:检者,书署也。凡一切封检题字皆曰署……册部曰:扁者,署也。”唐兰《中国文字学》认为:“《说文》:‘扁,署也。从户册。户册者,署门户之文也。’汉朝在官署门上题的,如‘御史大夫寺’,所用的扁,实是一块方木,都是直书的,所以跟书函上的检署,形质完全相同。”由此可知,署书本有二用:一为书函题签,一为官署扁牌题名。考之居延汉简中的封检题署和木签,都是较为简率的隶书,与日常用字没有任何分别,如果署书之用止于此,是没有意义的。所以,即使汉代官署扁牌题名与书函封检题签“形质完全相同”,也必有其可以区别之处。

扁,今通作“匾”,古代横披匾额、竖牌题名,均名之为扁。扁书字大,便于远视,虽然形式与题签仿佛,而字的大小之差,却意味着书写技术和审美标准要随之发生变化。署书之名因于题署,用途则应以庾肩吾《书品》所言“署表宫门”近是。署书用之于扁,后世因以俗称扁书。又以扁板之用在于张挂,形式与张榜同,故或名榜书。

署书大字,是与书简小字相对而言,其大或数寸,或逾尺,并无定制。题署张扁宜用正体,既得之庄重,又便于识读;初用篆,见《四体书势》记载,后亦兼采隶体,尽管尚无实物证明,我们仍可以从汉代碑额中窥知其大概。

关于署书的时代。徐锴《说文系传》引萧子良云:“署书,汉高六年萧何所定,以题苍龙、白虎二阙。”汉高六年,汉高祖刘邦即皇帝位第二年,其时萧何在长安营建未央宫,苍龙、白虎即其东、西二阙。萧何题阙,或有其事,定其名目,亦有可能,但秦时宫门官署未必无扁,如果说从萧何开始,署书乃宏大其体制,也许会更近于史实。不管怎样,都不能排除秦汉二代的差异。

7. 殳书

段玉裁《说文解字注》云:“言殳以包凡兵器题识,不必专谓殳。汉之刚卯,亦殳书之类。”唐兰《中国文字学》认为:“近人都以兵器文字认为

殳书，这是错误的。汉代的刚卯，明明指出是灵殳，我们可以看出它是殳书的遗制，这种文字是较为方整的，随着觚形而产生的，所以我认为秦代的若干觚形的权上较为方整的书法，像《栒邑权》，就是殳书。”

按，诸说皆有未安。如果以兵器文字当殳书，则从秦孝公到秦始皇，纪年兵器屡有发现，字多拙陋，体式不一。这种缺乏文化素养和书写训练的工匠字迹，还需要单独为其列出一体以为传习？且将如何教授考试？为什么汉代兵器没有继出作品？又，《汉书·王莽传》注引晋灼云：“刚卯长一寸，广五分，四方，当中央从穿作孔，以采丝葺其底，如冠缨头蕤，刻其上，面作两行书。文曰：正月刚卯既央，灵殳四方，赤青白黄，四色是当，帝令祝融，以教夔龙，庶疫刚瘅，莫我敢当。其一铭曰：疾日严卯，帝令夔化，顺尔固伏，化兹灵殳，既正既直，既觚既方，庶疫刚瘅，莫我敢当。”二铭均有“灵殳”一词，而如因以指其为殳书得名缘由并推说其书体式样，显然是有困难的。汉代的刚卯是用来辟邪的佩带之物，很难想象，政府会为此单列一体，让全体吏民学习考试，以便人人都能制作这种佩物。如果以汉代刚卯文字方整，遂径指秦《栒邑权》始皇二十六年铸铭诏辞小篆为殳书，还需要有坚强的证明。

殳，古礼仪所用兵器的一种，竹木为之，上端作觚棱状。《诗经·伯兮》“伯也执殳，为王前驱”毛注：“殳长丈二而无刃”，《淮南子·齐俗》“昔武王执戈秉钺以伐纣胜殷，搢笏杖殳以临朝”注：“殳，木杖也”，表明殳为天子护卫仪仗所用，并非实战兵器。殳用如此，其制作必然精美，其上端书刻文字也必然别有体式，由训练有素的人来完成，决非普通兵器刻款任凭工匠为之所能比拟。在古代，文字书体一旦和帝王政治或个人喜好发生联系，便有了不同寻常的意义，殳书能入列八体之中，原因即在于此。殳的上端作觚棱状，式样与刚卯和《栒邑权》颇有相通之处，遂使唐兰先生发生联想，借以推说殳书体式。不过，汉代镜铭、砖铭常见一种文字图案化、图案文字化的变体篆书及装饰形式，也是直线、方整的状态，是否与殳书有关，还不清楚，但亳县凤凰台一号汉墓出土的刚卯题铭并无特出之处，其字不是殳书，则可以肯定④。至于真正的殳书作

品，只有俟诸日后的发现与证明了。

8. 隶书

隶书之名出于汉代，且带有贬意。《汉书·艺文志》云："是时始造隶书矣，起于官狱多事，苟趋省易。施之于徒隶也。"卫恒《四体书势》说得比较详细："秦既用篆，奏事繁多，篆字难成，即令隶人佐书，曰隶字。"明其为徒隶所用，故名。另一种传统观点认为，隶书为徒隶程邈所作，见蔡邕《圣皇篇》、江式《论书表》、张怀瓘《书断》、徐锴《说文系传》等，因以名之。此外，康有为《广艺舟双楫》认为："刘歆伪撰古文，欲黜今学，故以徒隶之书比之，以重辱之。"现代学者各从旧说，多为补苴，颇难定论⑤。

按，班固、许慎都说秦末"初有隶书"，与史实不符，不足凭信，但言隶书之用与当时国家政务、狱事繁多有关，还是颇有道理的。秦始皇"书同文字"，以小篆为通行的标准正体，各级政府职能部门自然要一体奉行。秦代末年，政局大坏，"刑峻网密，官书繁冗，战攻并作，军书交驰，羽檄纷飞"⑥，小篆已经不敷实用，于是放松文字政策，准许呈报的公文采用日常所用的隶书，甚至起用善书的徒隶帮助抄写，完全合乎情理。汉人痛恶亡秦暴政，以隶书乱小篆法度，败坏圣贤作字的规矩，为它起了一个带有贬义的名称，也是在情理之中的。汉代制度明确规定，策书在免夺三公职爵时改用隶书书写，即可作为证明。

又，西汉时期隶书均称"今文"，王莽时改名"佐书"，附篆书而行，表明隶书之名出现较为晚近。至于上述关于隶书的其他观点，以其悖于史实，故不评述。

要之，尽管历史上关于秦书八体的记载并不完全准确可信，但自秦汉以降，实用文字以古今各种书体并行，且有相对稳定的分工，则是事实。对其后近两千年的书法艺术，有着尤为广泛而深刻的影响，它们在书法史上的重要意义，远远超过其自身的存在价值，因此，我们应该予以足够的重视与研究。

第三节

秦代书家与刻石书法

历史上关于书家的记载和附会，可以追溯到三皇五帝、沮诵仓颉，这当然不可信；商代的贞人虽然不是甲骨文书法的契刻作者，而如果说他们是当时的知识阶层，例能书法，倒也不为完全无据。比较真实的书家记载，应首推西周宣王时期的太史籀，《史籀篇》作者。张怀瓘《书断》“神品”首列史籀：

> 殆籀以为圣迹湮灭，失其真本，今所传者才仿佛而已，故损益而广之，或同或异，谓之为篆，名曰“史书”。加之铦利钩杀，自然机发，信为篆文之权舆，非至精孰能与于此！穷物合数，变类相召，因而以化成天下也。故其称谓无方，亦难得而备举。今妙迹虽绝于世，考其遗法，肃若神明，故可特居神品。又作籀文，其状邪正体则，《石鼓文》存焉。乃开阖古文，畅其纤锐，但折直劲迅，有如镂铁，而端姿旁逸，又婉润焉。若取于诗人，则《雅》《颂》之作也。

张氏以其天才的想象和理性推论，在没有作品的情况下，所言居然得其大略，诚属难能；秦《石鼓文》虽非史籀所书，但能存其遗意，还是可以肯定的。所以，张氏列其居于神品，尚缺乏必要的作品证明，而史籀作为一代有名的书家，应该能够成立。

秦代是中国书法史上承前启后的关键时期，小篆是古文字的终结，隶书是今文字的开端，距离汉代善书风气的形成时间也比较近，所以，关于秦代书家的事迹，均因于汉人的传闻而有所保留。其中最为重要的

是李斯，次为程邈，赵高、胡毋敬只能作为附录。

李斯，生年不详，卒于秦二世二年(前208)。楚国上蔡人。年轻时曾为郡小吏(《索隐》作“乡小史”)，后从荀卿学帝王之术。学成，自度楚王不足成事，六国皆弱，遂西入于秦。初，求为吕不韦舍人，用为郎，因此得以游说秦王(始皇)，得拜长史，旋为客卿，复进廷尉。秦王用其计谋，二十余年，竟并六国。统一后，与丞相王绾、御史冯劫等共尊秦王称帝，建议实行郡县制。不久，官至丞相。始皇三十四年，采纳李斯之言，诏令天下焚烧《诗》《书》及诸子百家之书，造成文化上的空前浩劫。始皇三十七年出巡，崩于沙丘，李斯与赵高合谋矫诏，废太子扶苏，立少子胡亥为二世皇帝。此后虽竭尽曲承，而终被赵高所诬，腰斩于咸阳市，夷三族。事详《史记·李斯列传》。

始皇二十六年“书同文字”，罢六国“不与秦文合者”之异文，李斯作《仓颉篇》，赵高作《爰历篇》，胡毋敬作《博学篇》，均采用新改定的小篆，以此颁行天下。后世因《汉书·艺文志》《说文解字·叙》于此事下记有字取史籀大篆而加以省改之类的言语，遂生李斯创制小篆之说，反移其改定者程邈为隶书的创始人，其误失已如前述。

史称李斯工篆，盖因其随同始皇出巡，所至多有刻石，虽然均无署名，而皆确信秦望诸刻必出其手，并据以为评。此事已无可稽考，但李斯既能领衔书作字书，工于篆法自无问题，这里权从旧说，以秦刻石篆书归于李斯名下。

见于《史记·秦始皇本纪》的刻石有：

始皇二十八年	峄山刻石
	泰山刻石
	琅邪刻石
始皇二十九年	之罘刻石
	东观刻石
始皇三十二年	碣石刻石

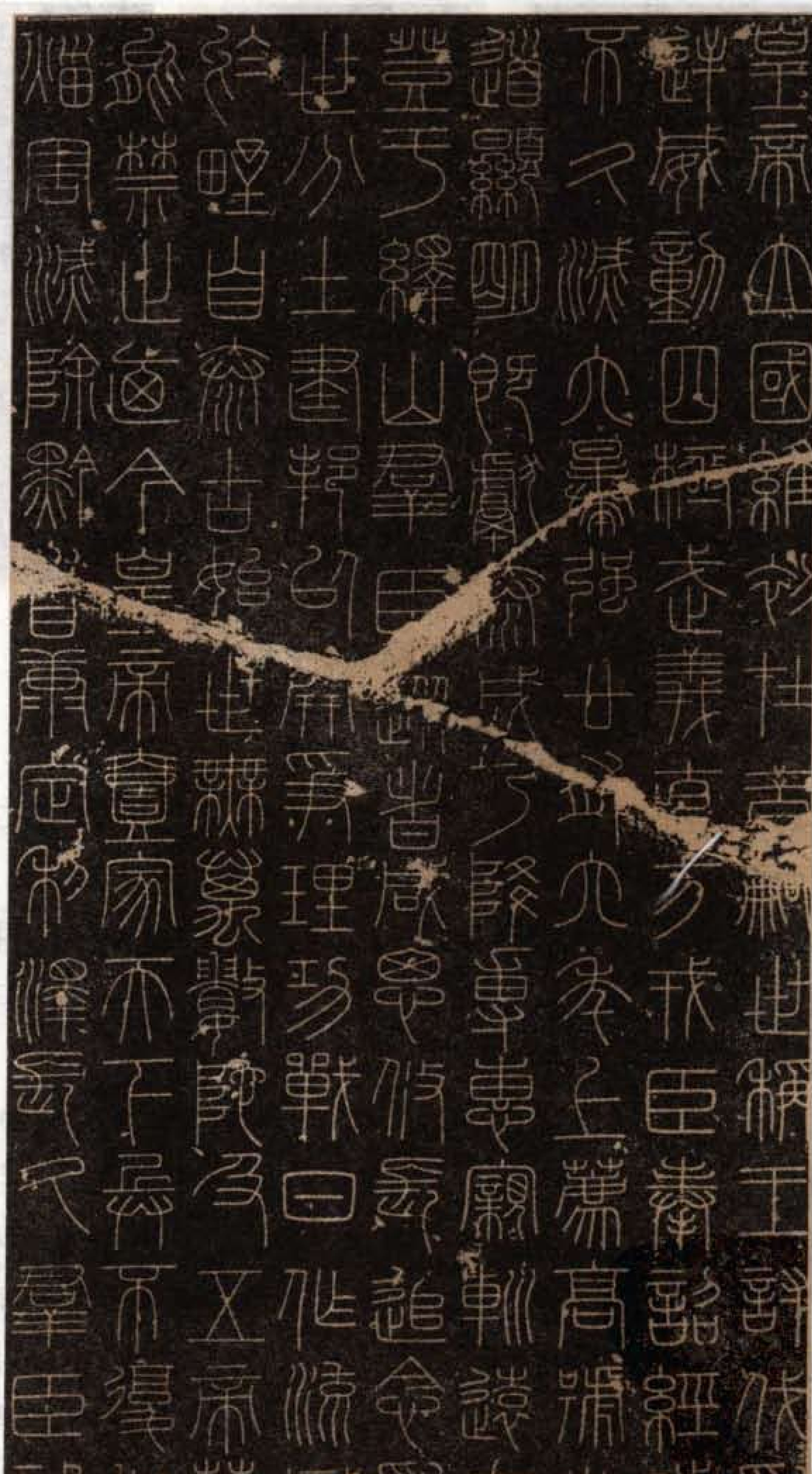
始皇三十七年 会稽刻石

秦二世即位后，使人在这些刻石上加刻一道诏书，以明原石系始皇所刻，其情形正与当时的“两诏权”相同。石皆毁损，今所存者，有徐锴摹本《峄山刻石》、明安国旧藏本《泰山刻石》及“二十九字本”、明拓本《琅邪刻石》、宋汝帖十三字《之罘刻石》、摹刻本《会稽刻石》数种⑦。

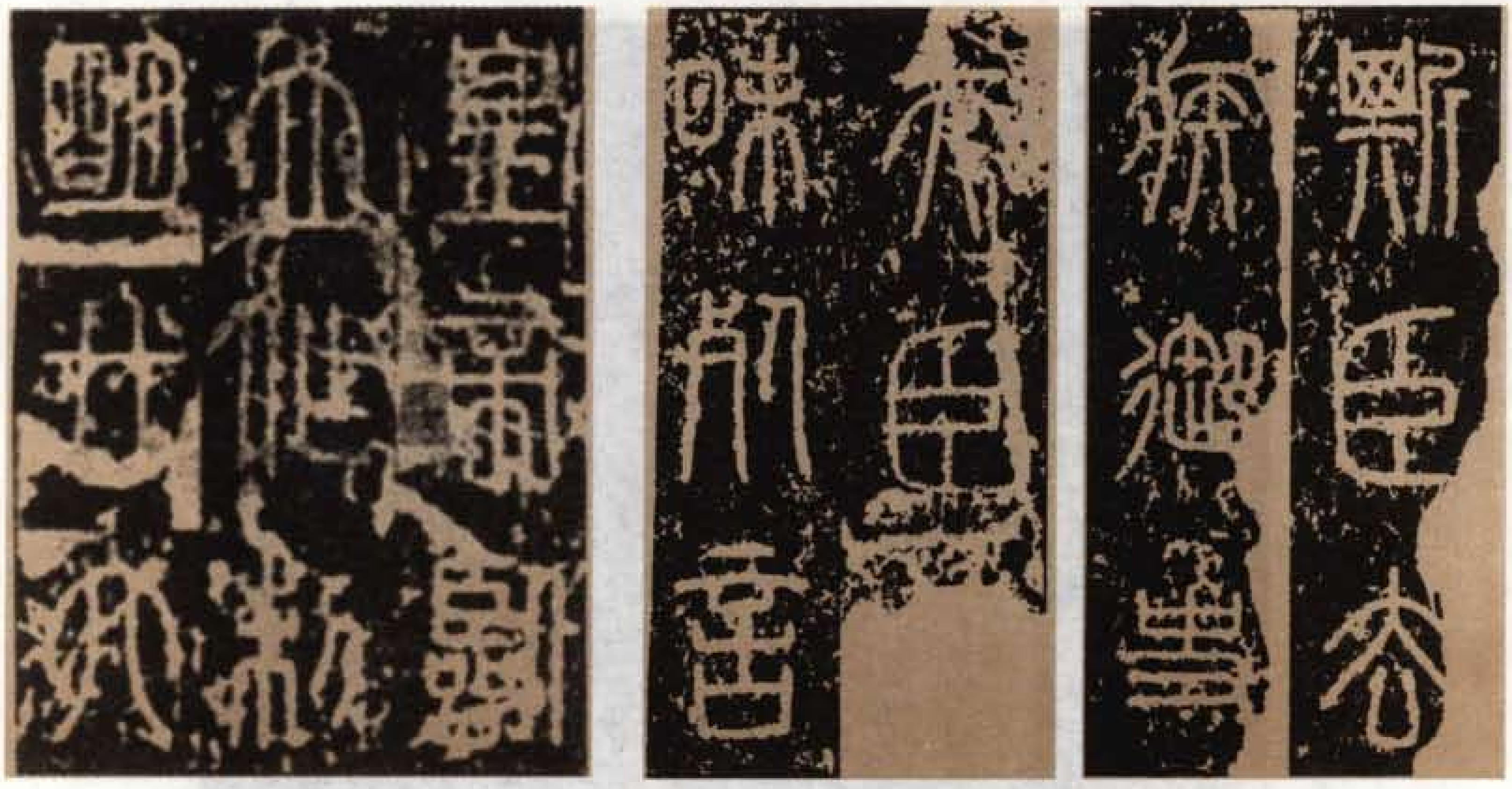
《峄山刻石》(图 6－3.1)，又名《峄山碑》，小篆。石原立山东邹县峄山，久佚，传世无原石拓本。宋郑文宝据徐铉藏摹本（或以为是徐摹临本）重刻于西安，明代或其前石已断裂，传世之最早的明拓本有断痕，后刻淳化四年郑跋。邹县石为宋元祐八年张文仲据徐摹重刻，元代刘之美复据张本重刻，石今残存。郑刻世称“长安本”或“陕本”，邹县张刻为“邹县本”，其余尚有翻刻本数种。诸本皆出自徐摹，原石文字与二世加刻诏书风格一致，即使同出李斯手笔，而前后相距十年，有无差异，也无从得知了。

始皇二十八年东巡，丞相王绾、卿李斯等随从，事见《琅邪刻石》本文；及至二世加刻诏书，始有“丞相臣斯”之类言语，后人不知李斯擢为丞相乃此以后事，率皆以二世加刻的诏书当始皇原刻，误甚。据《封氏闻见记》：“石为魏太武帝推倒，邑人聚薪其下，野火焚之”，杜甫《李潮八分小篆歌》有“峄山之碑野火焚，枣木传刻肥失真”句，可知其事不诬。

关于《峄山刻石》的书法艺术，孙承泽《庚子销夏记》以为“精神奕烨”，刘熙载《艺概·书概》称“秦篆简直，如《峄山》《琅邪台》等碑是也”，杨守敬《长安本跋》云“笔画圆劲，古意毕臻，以《泰山》二十九字及《琅邪台碑》校之，形神俱有，所谓下真迹一等。故陈思孝论为翻本第一，良不诬也”，足见其颇受推重。按，诸评均有误解。此为徐铉摹临本，字形笔势均为唐代李阳冰开创的玉箸篆，徐氏精于篆法，字有过人之处，诸评但可用以评徐氏摹本风格，如以之当秦刻原貌，则相去甚远。以此与《琅邪刻石》相较，无论是结体之工、形势之方正，还是线条的精细圆整、用笔的板滞僵直，均可谓妍美有余，而古质不足，彼此神情悬隔，自不待言。



6－3.1　秦《峄山刻石》(徐铉摹本)



A B

6－3.2 秦代《泰山刻石》

A. 明安国藏宋代摹刻本 B. 故宫藏二十九字本

《泰山刻石》(图 6－3.2)，又名《封泰山碑》，小篆。始皇二十八年东巡，自峄山而至泰岳，刊立此石。石四面刻，三面刻始皇之文，一面刻二世诏书及从臣名字。石初置泰顶之玉女池，后移入碧霞元君祠，明初仅余二世诏书二十九字，清代乾隆时遭火厄，后蒋因培访得，仅存十字，遂移置山下岱庙，宣统时尚存九字。

《泰山刻石》传世最早的是宋人摹刻于丛帖（如《绛帖》）之中的残本，存字百四十六；拓本最早的是明安国旧藏北宋拓本，一存字百六十五，一存字五十三，容庚《秦始皇刻石考》指出它们并非原石拓本，裘锡圭先生考其出自宋人的摹刻，传世明拓二十九字本并同，所见极是。何绍基《东周草堂金石跋》跋二十九字本："秦相易古籀为小篆，遒肃有余而浑噩之意远矣。用法深刻，盖亦流露于书律，此二十九字古拓可珍。然欲溯源周前，尚不如两京篆势宽展圆厚之有味。斫雕为朴，破觚为圆，理固然耳。"何氏察觉二十九字拓本意味淡薄，尚不及两汉篆势，却未审其出自宋人的摹刻，可谓功亏一篑。

宋代摹刻的《泰山刻石》，比之《峄山刻石》的徐铉摹临本，要近于原

貌多多。但是，线条依然板滞僵直，不脱唐宋人作篆习气，何绍基说它“遒肃有馀而浑噩之意远矣”，可谓一针见血。细审其字，笔力遒劲圆实，字形结体整肃匀美，图案化程度之高，显然为秦汉篆法所无。何氏所言“浑噩之意”，即大朴未雕状态所有的醇古之气和自然生动，古人均以为小篆始于李斯，故以大朴浑沌之意拟说其原貌及蕴涵，虽不准确，却触及到秦汉与唐宋篆法的根本区别。

《琅邪刻石》(图 6－3. 3)，又名《琅邪台刻石》，小篆。原石置山东诸城东南的琅邪山上，山为平顶，故有台名。秦始皇东巡，登峄山、泰山之后至此刻石，二世时补刻诏书及从臣题名，今原石三面文字皆已不存，传世仅此北面补刻的残文十三行拓本，石存中国历史博物馆。

石残泐颇为严重，但字形笔势依然绰约可辨，古今学者均以为秦刻诸石拓本存者，此最为可信。如果推究李斯的小篆书法，也只有此石可以当之。

此石横画均呈弧曲状态，正是春秋战国以来秦篆的书写习惯；其下垂及斜曲之笔，亦皆圆畅流美，自然生动。通观全篇，无一笔板滞僵直，无一字形排叠刻意，其中很多东西，在汉代篆书作品中都有承继，足以明其源流。论其用笔，则沉实雄媚、宛转郁拔，气象高古而宏大，堪称百代模楷。卫恒《四体书势》有“秦时李斯号为工篆”语，或有所本。王愔《古今文字志》卷中首列李斯，羊欣《采古来能书人名》并同。袁昂《古今书评》称“李斯书世为冠盖，不易施平”，冠、盖均能以斜为正，前正而侧斜，颇可用来形容《琅邪刻石》的字形风格，同时，还隐含李斯书法如同公侯冠盖，为世所尊崇，不可改易之意。

至唐，秦刻石犹多存留，唐人则据以评说李斯书法，推崇备至。李嗣真《书品后》首列李斯，称其“小篆之精，古今妙绝。秦望诸山及皇帝玉玺，犹夫千钧强弩，万石洪钟。岂徒学者之宗匠，亦是传国之遗宝”。张怀瓘《书断》“小篆”赞云：“李君创法，神虑精微，铁为肢体，虬作骖騑，江海渺漫，山岳峨巍，长风万里，鸾凤于飞”，又神品称“今《泰山》《峄山》《秦望》等碑并其遗迹，亦谓传国之伟宝，百代之法式”。窦臮《述书赋》评：



6－3.3 秦《琅邪刻石》

“斯之法也，驰妙思而变古，立后学之宗祖。如残雪滴溜，映朱槛而垂冰；蔓木含芳，贯绿林以直绳。”这类评语，大体近于事实，比之宋以后据摹刻本为评，要可信得多。

关于《琅邪刻石》，康有为《广艺舟双楫·体变第四》称“《琅邪》秦书，茂密苍深，当为极则”，杨守敬《平碑平帖记》称“近有推此为宇内第一碑者，盖不信《石鼓》为周制耳。自《泰山刻石》毁于火，《之罘刻石》沦



6－3.4　秦《会稽刻石》

于水，嬴秦之迹，惟此巍然。虽磨泐最甚，而古厚之气自在，信为无上神品”，就小篆艺术而言，二说绝不过分。

《之罘刻石》，小篆。始皇二十九年东巡，登之罘山，刻石纪功。传世仅见久已失真的宋《汝帖》本十三字，风格与他刻不类。

《东观刻石》《碣石刻石》均不传。

《会稽刻石》（图 6－3.4），小篆。始皇三十七年东巡，登会稽山，刻石纪功。原石久佚，南宋绍兴年间申屠駉重为摹刻，元代赵希璜用申本翻刻，清代亦有翻刻本数种。各本均有流传，字皆精佳，然所失与《峄山刻石》相类，不可以其评说秦刻石及李斯书法。

程邈（生卒年不详），字元岑，下杜（一说下邽）人。初为衙吏，得罪始皇，幽系于云阳狱中十年。邈在狱中省改大篆，使秦文正体重新规范划一，是为小篆。奏之始皇，始皇善之，出为御史，使其负责厘正文字。王愔《古今文字志》卷中于李斯后序列程邈，羊欣《采古来能书人名》称其“善

大篆”,无作品传世。宋刻《淳化阁帖》,收程邈楷书,乃系误传程邈作隶、晋唐人名楷书为隶书而附会。《说文解字·叙》《四体书势》《书断》等均有载叙,其事迹已辨说如前,不赘。

赵高,生年不详,卒于秦二世三年(前 207)。秦宦者,原为赵国人。始皇时为中车府令,始皇崩,阴与李斯合谋,矫诏废太子扶苏,立少子胡亥为二世皇帝。不久,谋杀李斯,遂官丞相。后弑二世,立子婴,复为子婴所诛。王愔《古今文字志》卷中列入,羊欣《采古来能书人名》称其“善大篆”,张怀瓘《书断》大篆下叙云“秦赵高善篆,教始皇少子胡亥书”。秦始皇“书同文字”时,作《爰历篇》六章,小篆,与李斯、胡毋敬所作字书并行天下。无作品传世。

胡毋敬 (生卒年不详),毋一作“母”。初为秦栎阳狱吏,后至太史令。王愔《古今文字志》卷中列入,张怀瓘《书断》妙品列入,称其“博识古今文字,亦与程邈、李斯省改大篆,著《博学篇》七章,覃思旧章,博采众训”。无作品传世,不知张氏列其入妙所据何来。

《柱础刻石》(图 6-3.5),1920 年前后出土于陕西临潼始皇陵北晏家寨,系秦代建筑用石。石为方形,一侧刻有“右卯”二字,旁以方框界“廿六”二字,应即柱础之序号。其字刻画如同截金镂铁,劲利至极,“右卯”二字体势结构不类小篆,颇疑其刻于秦统一之前。据载,始皇初即王位,即开始营建骊山陵墓,此或为初期所用之石,待考。



6-3.5 秦柱础刻石

秦代刻石书法,不仅堪称一代艺术瑰宝,而且宏大了书法作品的体制,拓展了书法作品的形式,在书法史上,有着深刻而久远的影响。

第四节

秦代权量诏铭书法及其他

秦始皇统一度量衡，在颁行天下各地的标准权量上面，均刻嵌或铸铭二十六年诏书，其辞曰：

> 廿六年，皇帝尽并兼天下诸侯，黔首大安，立号为皇帝。乃诏丞相状、绾：法度量则不壹歉疑者，皆明壹之。

二世元年，又加刻或铸铭一道诏书，其辞曰：

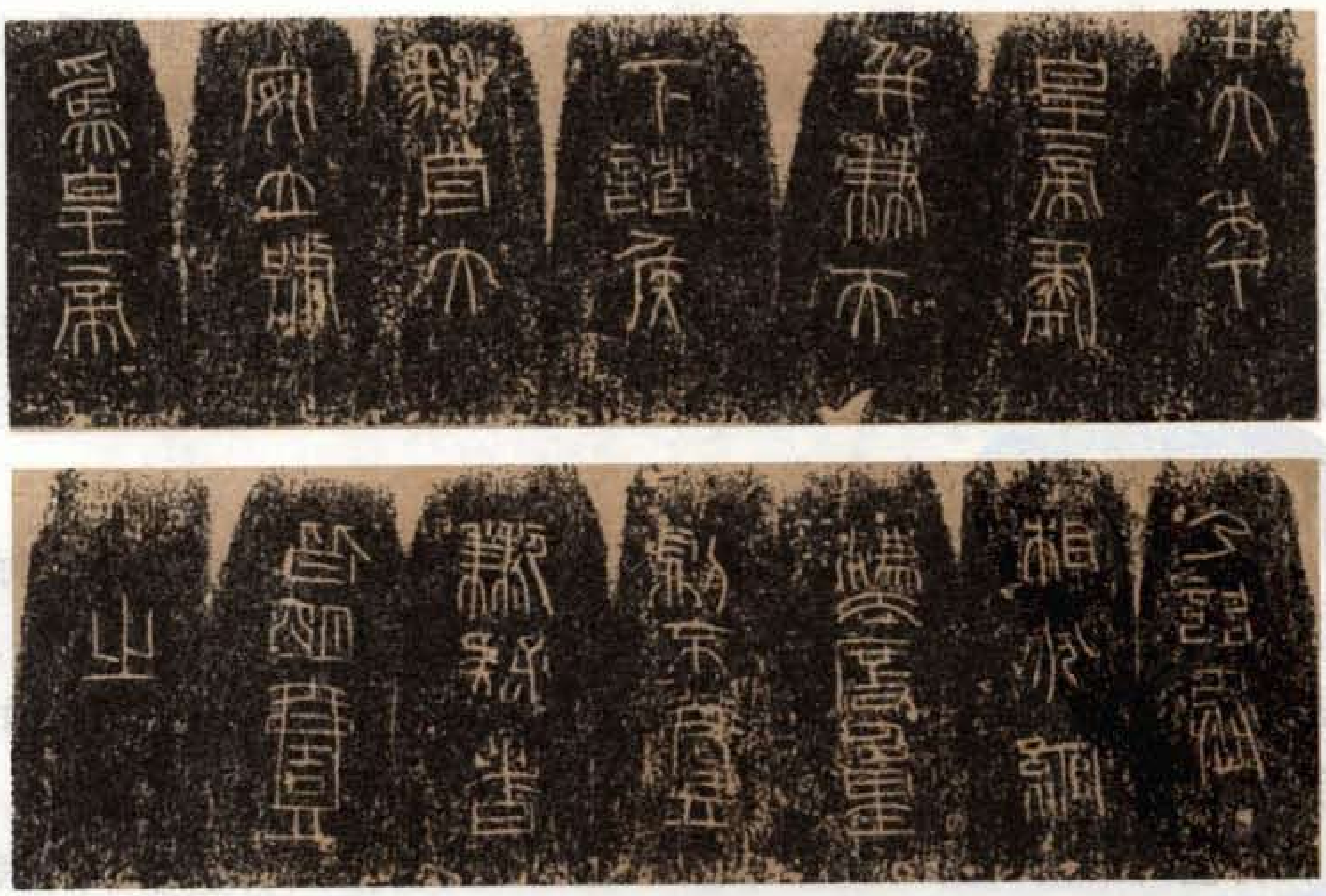
> 元年，制诏丞相斯、去疾：法度量尽始皇帝为之，皆有刻辞焉。今袭号而刻辞不称始皇帝，其于久远也。如后嗣为之者，不称成功盛德。刻此诏。故刻左，使毋疑。

其中传世及考古所见始皇诏辞单独出现权量上面的作品很多，大约是尚未来得及调回咸阳加刻二世诏书的部分；凡加刻二世诏书者，均二诏并存，俗称“两诏权”“两诏量”。

秦权量诏铭出自众多的工匠之手，风格颇不一致，字亦不尽为标准的小篆，时而可见六国文字遗迹和隶书的影响，艺术价值颇高。但是，在过去的研究和著述中，一直没有得到足够的重视，以至于很多好的作品至今鲜为人知，它们在书法史上的学术意义也未能得到深入的发掘。同时，在传世的秦代权量及诏铭当中，不乏后人的伪作。为此，本节将根据最新可信的资料，对秦代权量诏铭书法详加介绍和评述，以资借鉴。

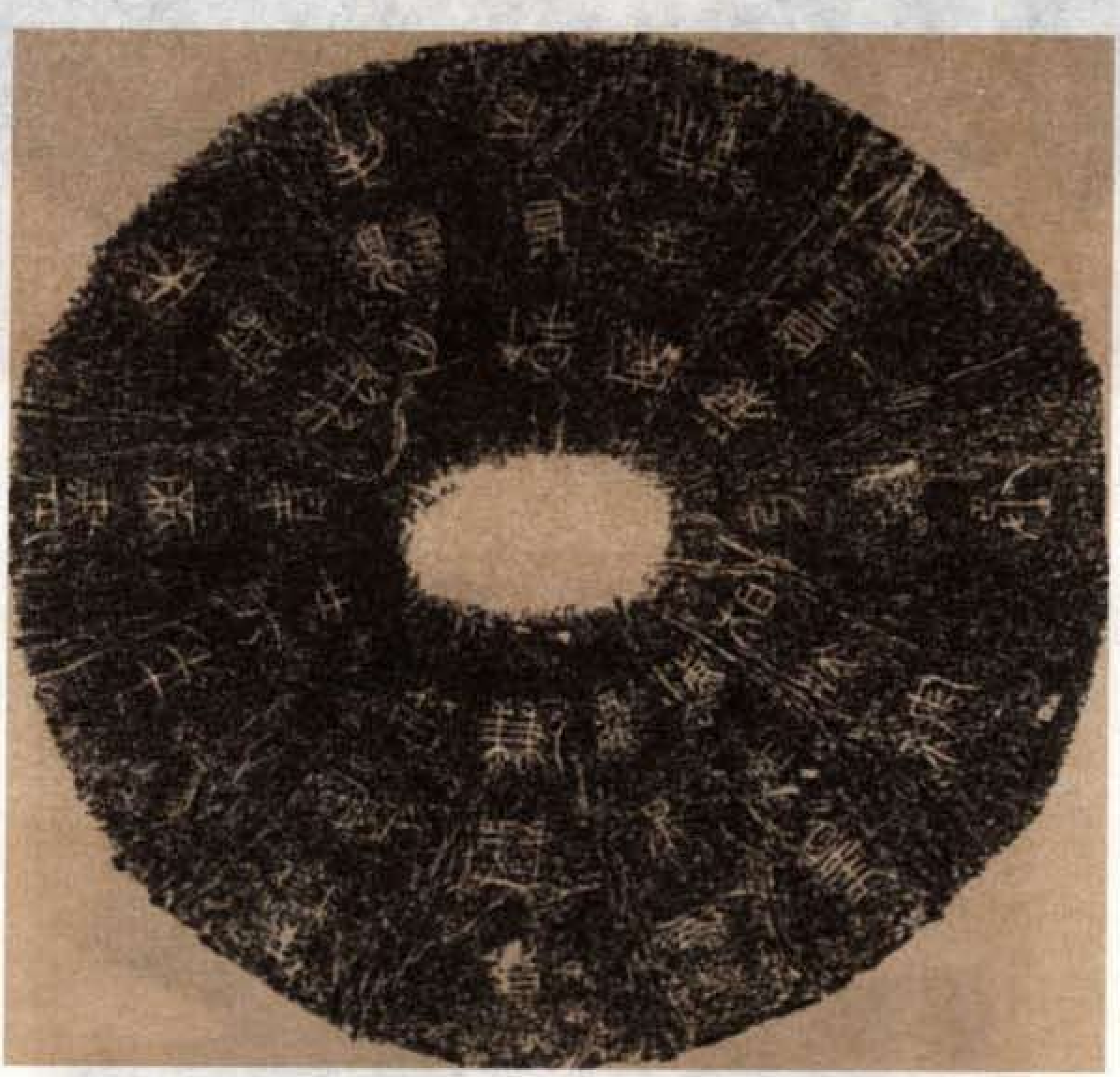
1. 秦权诏铭

《始皇诏二十斤铜权》(图 6－4. 1)，瓜棱，棱间刻字，作于始皇二十六年(前 221)。按，秦权状如后代的秤铊而多矮扁，有瓜棱形、半球形、八角或多角棱形，有钮。质料分铜权和铁权，铁权上嵌刻有诏辞的铜板，铜权则直接刻铭。在过去的著述中，均重复选用几件常见的刻制简率、字形大小变化明显的诏版作品，并用以解释秦代的刻款小篆或所谓古隶，使人误以为它们就是秦权量诏铭书法的全部，其做法是不可取的。此权诏铭刻制工美，工匠运刀若笔，斩斫快意，准确从容，不乏名家风范。细审其字形，应即"书同文字"伊始所颁行的小篆。至于线条时或散断、直折，系刻制工艺的影响，不能用以解说当时文字之真实的书写状态。又，此铭字形中的横画大都微呈弧形，应该是当时通行的篆体书写习惯，以之比于安国本《泰山刻石》、徐摹本《峄山刻石》，后者式样的晚近，一望即知。这件作品是秦权量诏铭中最为接近小篆规范的代表作之一，在一定程度上反映了当时新体小篆的普及情形。



6－4.1 《始皇诏二十斤铜权》

《始皇诏十六斤铜权》A(图 6－4.2)，半球形，鼻钮，环权身刻始皇二十六年诏辞。作者有着较好的书写和契刻技术，而由于时间匆遽，简率为之，显得有些潦草。尽管如此，其刀法的娴熟，线条的圆劲秀美，使作品仍然保持了较佳的艺术品质。其中"尽""绾"等字的俗省简化式样，"大"字的古文写法，以及"为"字结构给了解秦简中该字写法原委带来的启示等，均可以引起我们的思考，并将促进秦代书法史的深入研究。



6－4.2　《始皇诏十六斤铜权》A

《始皇诏十六斤铜权》B(图 6－4.3)，半球形，鼻钮，环权身刻始皇二十六年诏辞。这是一件契刻潦草粗陋的作品，线条生涩笨拙，字形参差不齐，且多误作及漏刻，表明作者缺乏文化素养和书写训练。同时还可以看出，当时统一度量衡的工作相当浩大，无法从容保证小篆的规范。或者说，秦始皇的"书同文字"，旨在保证文字结构的划一和通行无碍，书体式样的规范与否并不重要。否则，这种由中央政府监制的权量诏铭，当不至于有如此悬殊的工拙差别。

《始皇诏五斤铜权》A(图 6－4.4)，半球形，鼻钮，环权身大半刻始皇二十六年诏辞。从拓本可以看出，契刻匠艺不精，重刀整修的痕迹比较清楚，线条的肥瘦生熟变易明显，“不壹”等字笔势的外斜颇有六国文



6－4.3　《始皇诏十六斤铜权》B



6－4.4　《始皇诏五斤铜权》A

字遗风，很容易让人联想到作者是六国遗民，正在勉力学习秦文小篆。再如“则”从“贝”而不用秦文旧形的“鼎”、“状”之“犬”旁写法与后代的小篆极近，而不是多见的存古式样，都可以作为证明。此铭体势开阔，拙朴而多生动，对我们如何理解篆法与继承出新，颇具启发意义。

《始皇诏五斤铜权》B(图6-4.5)，半球形，鼻钮，环权身刻始皇二十六年诏辞。其字不工，线条亦颇瘦弱，虽非佳作，而其在书法史上的重要意义则无可替代。其体势多方折，字有三分之一以上同于秦简隶书。这表明，“书同文字”目的是“同文”，并没有限定只能用新体小篆。小篆作为古文字的终结，根本不能与实用的新体隶书抗衡，在“书同文字”的严令之下，隶书堂而皇之地出现在颁行天下的皇帝诏书当中，只能用人心所向、历史所趋来解释了。此外，这类作品的存在，将有助于廓清过去关于隶变的方式、隶书体的性质等问题上的错误观点。



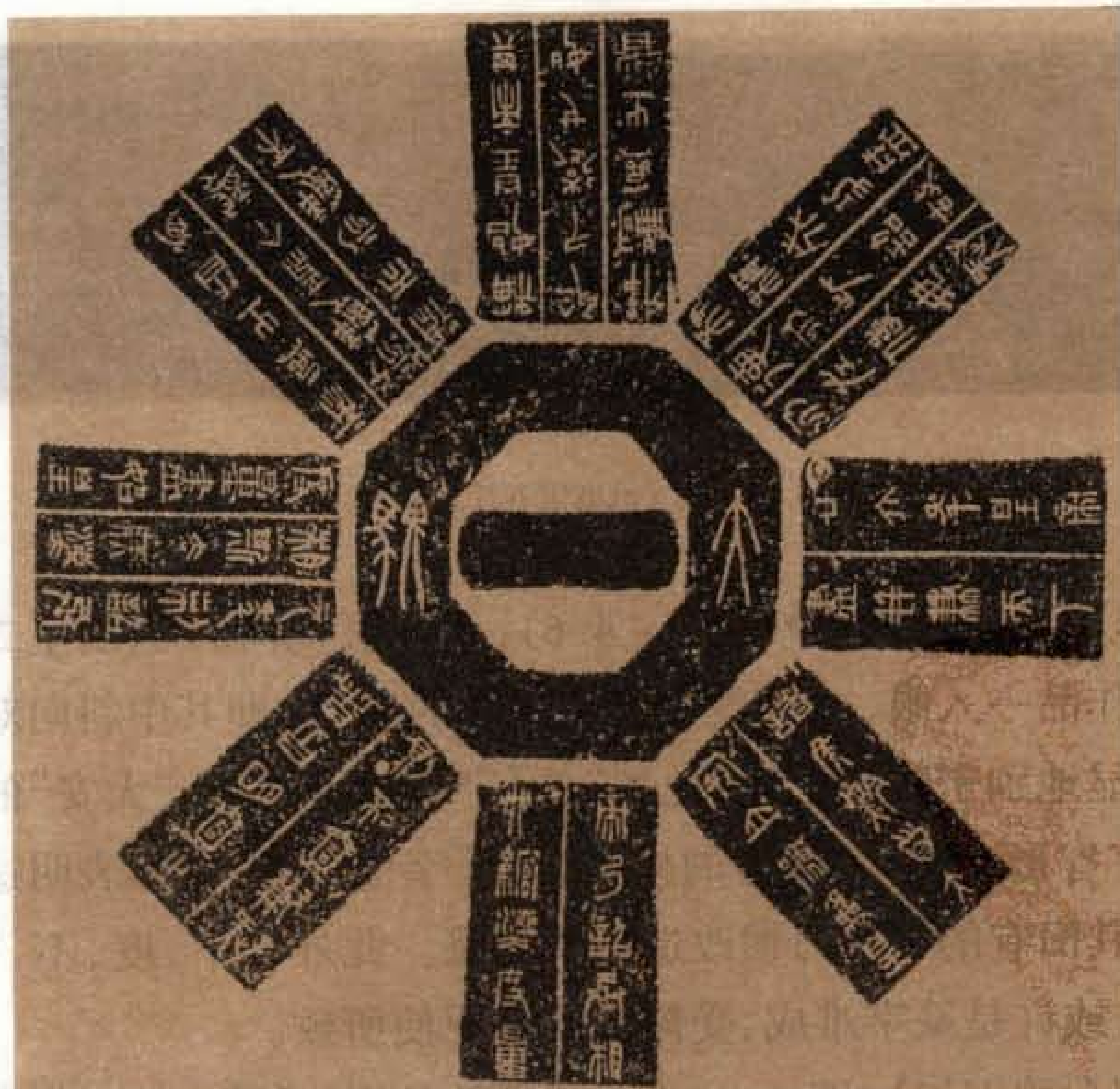
6-4.5　《始皇诏五斤铜权》B

《始皇诏十二斤铁权》(图6-4.6)，半球形，鼻钮，嵌始皇二十六年铜诏版。作品一入眼，立即就会产生异样的感觉，即其中斜向对称的笔画式样明显地别于秦文小篆，他如“首”字与盟书相同、“大安”的古文体式、“为”字省形、“相”字目旁的梭状、“壹”字俗写等，也都表明这是六国遗民在以其旧有的书写习惯改造秦文小篆。此外，“下、度、不、皆”等字均作隶体，或许是篆字难成、受简率心理驱使所致。

《两诏大骢铜权》(图6-4.7)，八角棱柱形，腹空，权身刻有始皇二十六年诏书、二世元年诏书各一，顶部横梁两端有“大骢”二字，俗名“大



6－4.6 《始皇诏十二斤铁权》



6－4.7 《两诏大騩铜权》

骢权”。大骢，地名，即今河南密县东南大骢山下。其字方正紧密，体式有别于标准小篆，唐兰先生曾指其为“殳书”⑧，姑备一说。不过，其中“年”字禾旁与战国韩器《盛季壶》相同（见图4－7.3C）；“始、毋”等字笔势与秦文相反，应属于秦文与六国文字书写习惯的结合与改造；“首”字体式近于古文，“於”字左半也不同于小篆；“辞、德、故”等字斜出似隶非隶的笔画，“后、功”等字明显的装饰特征等，都在提示我们，这件作品有可能是秦篆在六国遗民手中的变体。又，两诏风格一致，表明它们作于同时，即秦二世元年（前209），其诏书云“故刻左，使毋疑”也可以作为证明。此外，另有《两诏栒邑权》一件，权形、铭文风格完全相同，应属于同一作者的作品。

《两诏一斤铜权》（图6－4.8），多棱鼓形，腹空，鼻钮，权身刻有始皇



6－4.8　《两诏一斤铜权》

二十六年诏书、二世元年诏书各一。此铭兼取篆隶，系一次刻就，为二世元年(前209)所作。从字形线条式样及多处缺笔情况来看，契刻颇为快捷潦草，多简便率直的用刀，字虽粗陋不工，而能别具动人之美。

2. 秦量诏铭

《始皇诏铜方升》(图6-4.9)，器外壁一侧刻始皇二十六年诏书，亦即该铭文的制作时间（前221)。字为标准小篆，少数字有缺笔、借笔共画现象，后者为秦权量诏铭书法中所仅见。契刻或续或断，变易节律，张弛有致，有书写所不具备的美感。线条坚实匀一，系典型的双刀夹刻，也是颇传秦篆神韵的楷模之作。



6-4.9

《始皇诏铜方升》

《始皇诏铜椭量》(图6-4.10)，一侧外壁与底部共刻始皇二十六年诏辞，字为小篆，少数字有缺笔。从《始皇诏铜方升》到此铭，我们可以清楚地看到秦人刀笔下的小篆潦草化的具体过程。秦人小篆的潦草只限于“简率”的字形式样的变化，不改变结构，或部分地取用秦隶；六国遗民刀笔下的小篆，只要有所变化，一定是六国文字与旧有书写习惯的展示，并且很少有所节制。判定秦权量诏铭的作者身份，对正确理解这些作品、以及用小篆来进行“书同文字”的效果等，都是十分必要的。此铭中的某些字形现象，如“年、安、歉疑、明”等，不同程度地保留了春秋晚期的秦文笔势风格，而它们只能是取自《史籀篇》，这将有助于我们把握《说文解字·叙》“皆取史籀大篆，或颇省改，所谓小篆者也”记载之实际涵义。这种于不经意的契刻中流露的古书风韵神情，只会出现在有着长期书写训练

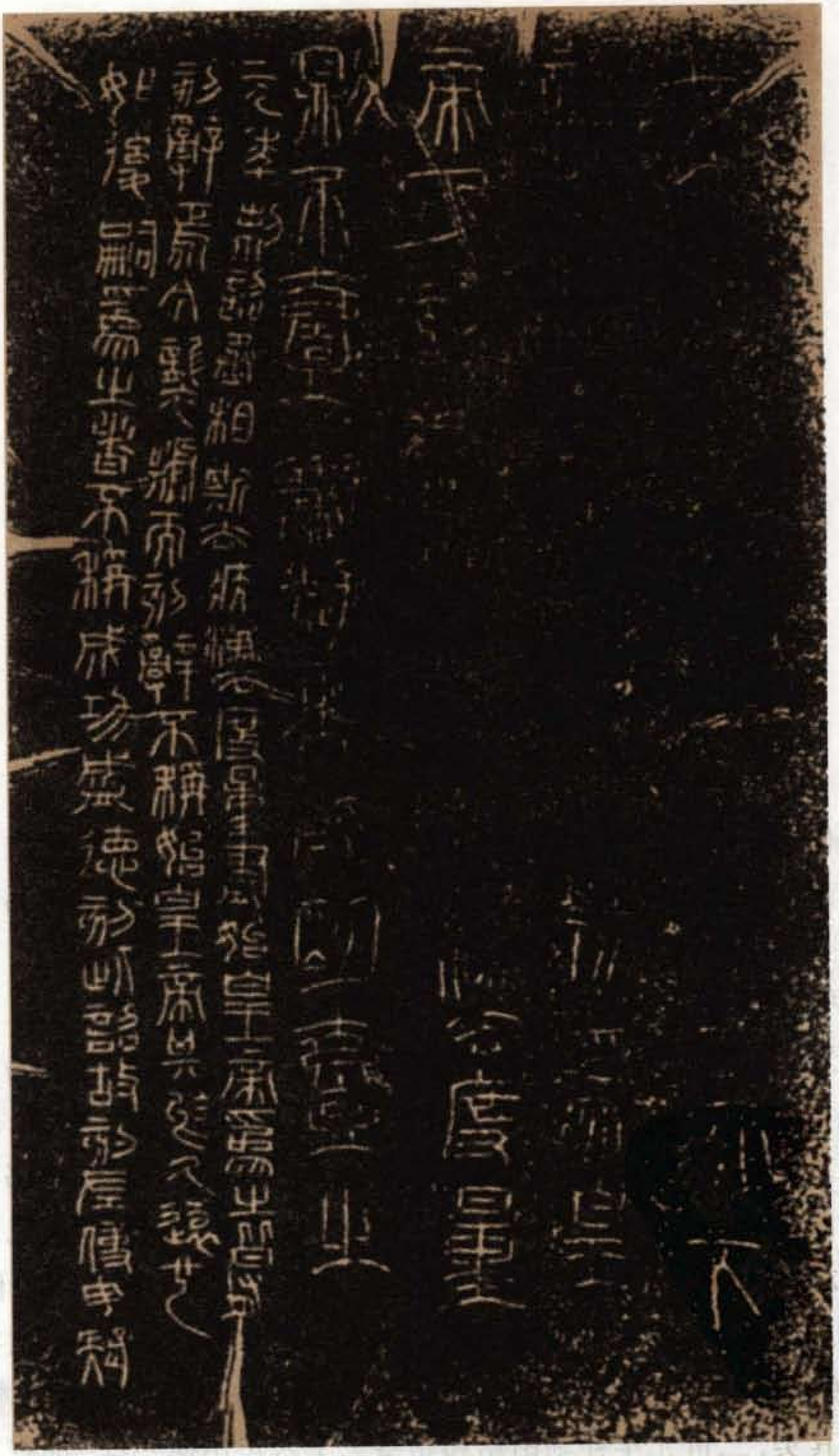


6－4.10 《始皇诏铜椭量》

与积累的秦人作品之中，它将使我们看到跨越秦统一的秦人自身是如何书写新体小篆的真实情景，应该说，这也是与秦刻石书家作品有所别异的另一种秦代小篆书法的作品系统。

《两诏铜椭量》(图6－4.11)，一侧所刻始皇二十六年诏书，久经使用，字已多所磨灭，接刻之二世元年诏书，其字如新。从残存的始皇诏辞文字来看，书体相当规范，“则”用籀文，“壹”为工美的壶形图案，表明作者对秦文古体有很好的书写技能，并能以刀代笔，准确地传达书写的神韵。二世元年补刻诏辞，字为基本规范的小篆，线条流畅柔美，已不复再见秦书之风骨气度。尽管如此，在书法史上仍有其重要的学术价值。

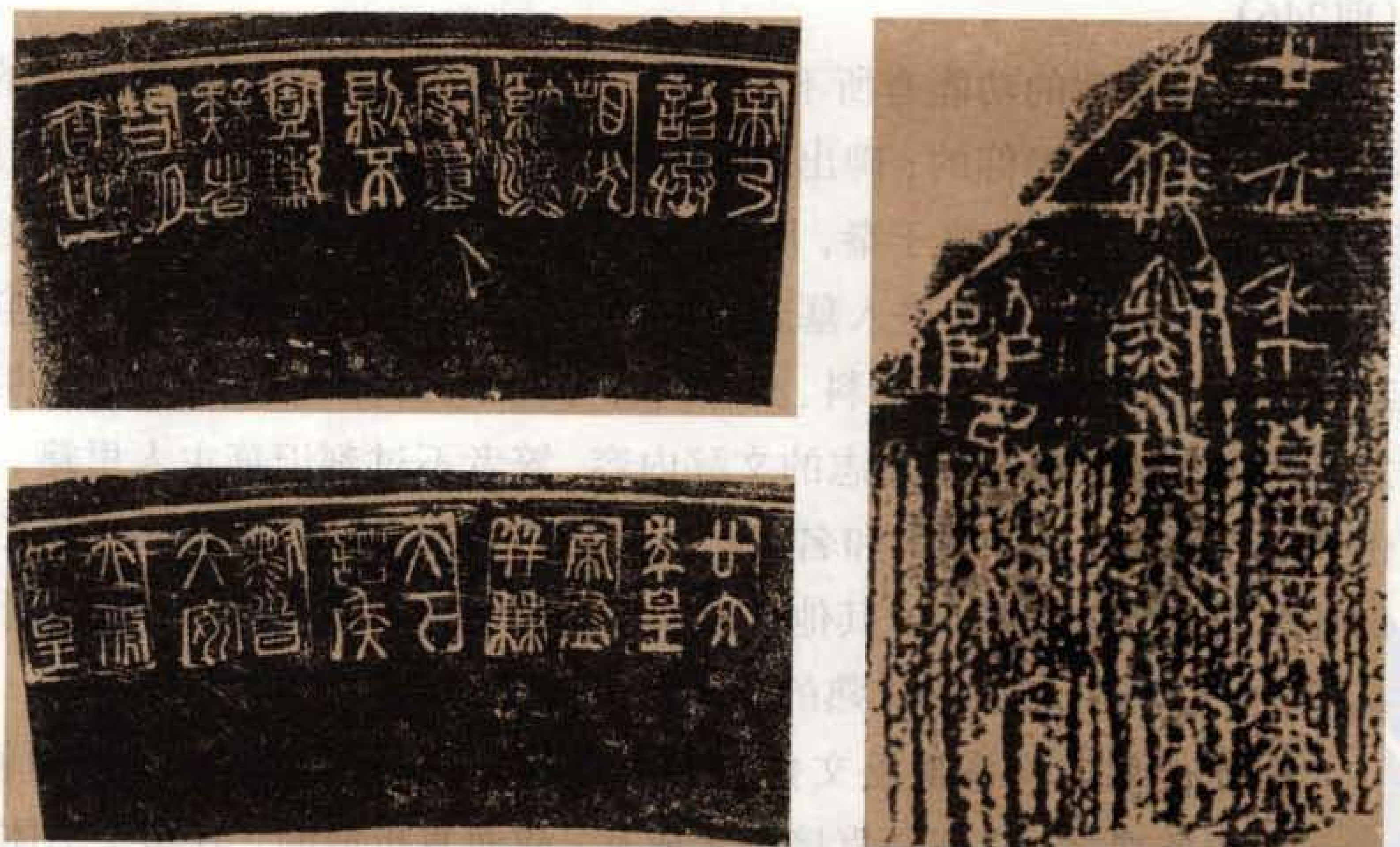
过去，人们大都相信文献上的说法，认为秦末已届乱世，文字受其影响，变得潦草、混乱起来，隶书则大行其道，并普遍地冲击正体小篆，等等。其实，二世元年补刻诏铭和始皇二十六年诏铭一样，都有工拙美



6－4.11 《两诏铜椭量》

丑之别，这件作品和《两诏大騩铜权》《两诏栒邑铜权》均可以为证。对其中潦草简率的作品，也不能简单地以社会下层民众用字视之，使其与官方用字对立起来。我们知道，核验颁发标准权量并附刻皇帝诏书，是中央政府职能部门的工作，工匠受命刻制诏辞，字形书体必然要得到政府的认可。既然政府认可，即取得官方用字的资格，我们没有理由强为秦代全社会通行的文字分划泾渭。应该看到，战国秦汉是古今文字转换体式、交替发展的重要时期，潦草简率是日常用字的普遍倾向，秦始皇以小篆一同六国异文，而六国遗民则反过来破坏小篆、并加速隶变的进程。其结果是，标准的小篆只能保留在字书当中，半篆半隶的铜器刻铭却一直延续到西汉晚期，隶变则在潦草化发展的过程中分化出草书。我们只有对作品中复杂的文字和书体现象作系统与深入的研究，才可能准确地把握这一历史时期的书法艺术问题。

《始皇诏陶量》(图 6－4. 12AB)，合四字为一印模，沿陶量外壁环周戳印，由于用力不均，以及使用中的磨损，字形已有不清，线条亦粗细不一。



A　　　　B

6－4. 12　《始皇诏陶量》

A. 戳印始皇诏陶量铭　B. 刻画始皇诏陶量残片

字为标准的小篆，体势方正，笔法圆畅，风格与常见的刻铭有所不同。其中“法、壹”二字均有权宜的省略，“皆”呈隶势，是为变化。此外，还有刻款的陶量诏辞，如1974年出土于吉林奈曼旗善宝营子古城（今属内蒙古通辽市）的陶量残片，表明当时秦王朝统一度量衡的政令已行至边陲地区。

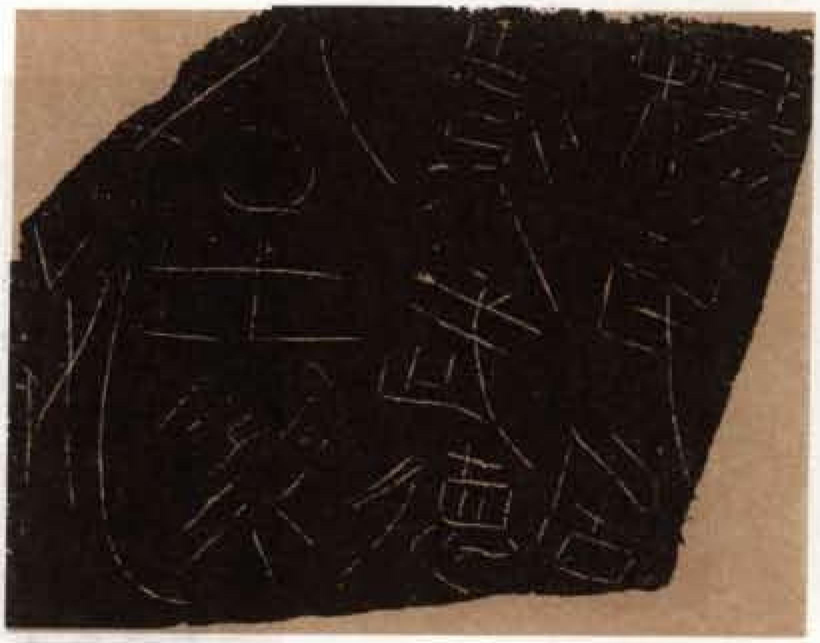
3. 其他

近年来，在秦权量诏铭之外，陆续有一些秦代文字遗迹出土。从书法艺术的角度看，它们很难称之为作品，而若站在书法史的立场上判断，其价值不容忽视，这里一并加以介绍。

秦刑徒墓志。志为陶瓦，凡十八件，字在篆隶之间，均为简率的刻画。据考古报告者说，这批瓦志的时间上限为秦始皇二十六年，下限为秦二世二年（前221—前208）[⑨]。按，据《史记·秦始皇本纪》载：“始皇初即位，穿治郦山，及并天下，天下徒送诣七十余万人”，是知秦刑徒墓志的上限应以始皇初营陵寝“穿治郦山”为始，即始皇即位后不久（前246）。

墓志与墓碑的功能有所不同，墓志的文辞内容是给冥府鬼神看的，墓碑则是供生人瞻仰的；碑出现于东汉，并且发展很快，这与当时的厚葬风气有关；墓志滥觞于秦，历两汉而无多大发展，建安以后经曹操禁碑，南北朝宋魏以后才进入墓志的成熟与发展时期。也就是说，秦刑徒墓志尚属草创，其形制、材料、文辞内容等均十分简陋，与后世成熟的墓志有很大差异。秦刑徒墓志的文辞内容，繁者不过刻记墓主人里籍、身份和名字，简者只有里籍和名字。其材料直接取自建筑用瓦，正如东汉刑徒墓志取自建筑用砖，其他墓志或取自碑材、或建筑用石、或附刻于墓壁，尚无定制，与后世成熟的墓志不可同日而语。

秦刑徒墓志均系缺乏文化素养和书写训练的刑徒草草刻画而就，以字形线条观之，应该是直接刻于成瓦，故而直折散断，有别于书体特征清楚的篆隶。图6－4.13中A、B、D、E均有“赀”字，此旁写法不一，与隶变中的字形现象相合；D之“游”字斿旁颇值得注意，其“㫃”之写法正



A



B



C



D



E

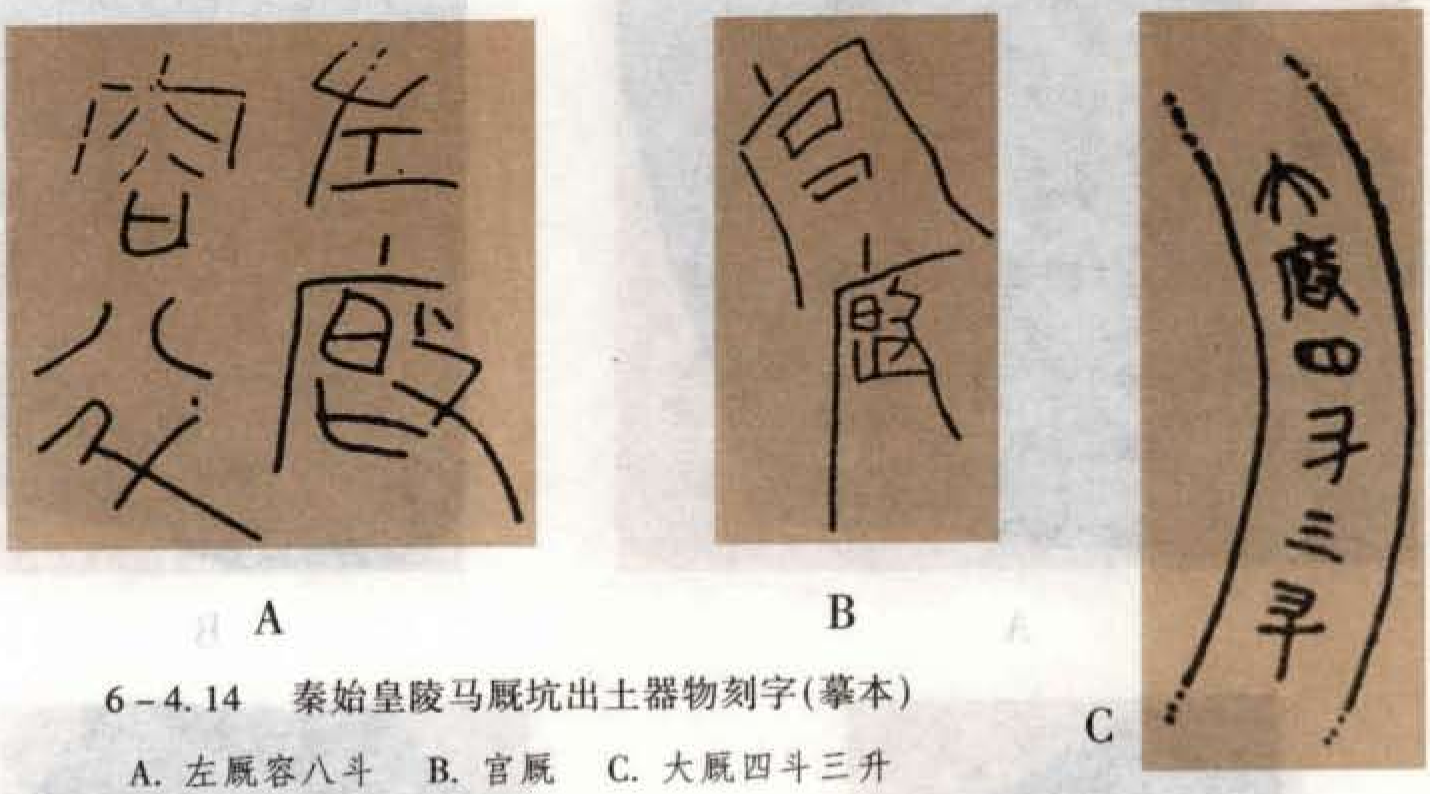


F

6－4.13　秦刑徒墓志

A. 杨民居赀武德公士契必　B. 阑陵居赀便里不更牙　C. 赣榆得

D. 平阴居赀北游公士滕　E. 东武东间居赀不更睢　F. 东武罗



A B C

6-4.14 秦始皇陵马厩坑出土器物刻字(摹本)

A. 左厩容八斗 B. 宫厩 C. 大厩四斗三升

好代表了古文字象形向小篆分裂状态转化的中间环节;C之“赣、榆”二字、E之“间”字,均能真实地反映隶变中的潦草化所造成的简化、省略途径,对研究草书体的产生线索有着重要意义;F是这批墓志中较少的近于小篆的作品之一,尽管“武、罗”二字尚有隶势阑入,仍可以表明当时社会下层大众对小篆已经初步掌握。此外,还有若干志文为六国文字,应出自刑徒中的六国遗民之手。

类似的文字遗迹还有秦始皇陵马厩坑出土的器物刻辞,也是篆隶杂糅,代表了秦始皇“书同文字”过程中所特有的文字与书法现象(图6-4.14)。

近年来,秦都咸阳故城遗址曾多次进行考古发掘,出土大批戳印陶文和戳印砖文,以其类于玺印,此从略。其中还有少量的刻字,颇有些独到之处,现讨论如下。

秦都咸阳遗址的时间跨度较大,其上限自秦孝公定都咸阳开始,下限至秦王朝灭亡,大约百五十余年。从出土砖、陶文字遗迹来看,多为战国末年到秦代的作品,这里所选的四例刻字作品也是如此。如图6-4.15所示,A为单刀刻画“玺”字,从古文简化,其“尔”旁上部本作左右对称的斜画,这里的省便改写方式实为草书体产生之权舆。D为陶垫刻



6－4.15 秦都咸阳遗址出土砖、陶刻字

A、B、C. 砖文 D. 陶文

字，研究者曾疑其为“之”字，非是，很可能为“三”之草写。结合云梦睡虎地四号墓出土的木牍，我们有理由认为，自隶变分化出来的草书体，在秦统一之前即已露出端倪，只不过它的发展，尚有待于六国遗民的参与和隶变之书写性简化程度的加深。在出土的秦汉之际和汉初的简策帛书当中，这样隶、草合一的作品急剧增加，并且明显地呈现出与隶书分途发展的倾向。许慎《说文解字·叙》称“汉兴有草书”，如果是指章草，则目前还没有汉武帝以前的作品提供证明，时间无疑过早。汉末赵壹在他的《非草书》一文中讲到秦末“故为隶草，趋急速耳。示简易之指，非圣人之业也。但贵删难省繁，损复为单，务取易为易知，非常仪也”，所言是否确指这类隶、草合一的书体，尚不敢断定，但“隶草”之名和他对字形现象的描述，正可以代表从隶变到章草的中间环节。同时，由于秦汉之际和汉初的简策帛书的证明，我们推测秦代日常通俗所用的手写体文字中已经有较多的隶草存在，还是可能的。

B 为仿照印文形式的刻字作品，似同非同，颇具特色。C 为仿照印文形式的阳文刻字，视其字形，应该是直接的契刻，草率急就，约略地像其大意，颇得字外之奇。

秦王朝只有短暂的十五年，但其“书同文字”的政策使秦文篆、隶成为全社会上下通行的文字，六国文字和六国遗民的旧有书写习惯对它

们曾有所冲击，却无力改变这一历史发展的趋势。其后由于汉晋的承递，遂使周秦这一文字系统得以延续，并以今文诸体齐备而告稳定。同样，秦王朝也是中国书法史上承前启后的重要发展时期，十五年的短暂历程，赢得其后二千年的光彩，秦始皇希望其江山传之万世而未能，却在文字与书法上面得以实现，这是他始料不及的。

---

① 关于秦始皇陵墓考古发现的全面介绍，详李学勤《东周与秦代文明》第190—203页。

② 根据《史记》的记载，秦王朝建立之初，李斯官为廷尉，此以后来的职务拟说。后同。

③ 详丛文俊《论缪篆名实并及字体的考察标准》，《书法研究》1988年第4期。

④ 图版详见《考古》1974年第3期。

⑤ 详丛文俊《隶书研究》，待刊。

⑥ (汉)赵壹《非草书》，《历代书法论文选》标点本，上海书画出版社，1979年。

⑦ 本节所述秦刻石拓本，参考了张彦生《善本碑帖录》，中华书局，1984年；方若、王壮弘《增补校碑随笔》，上海书画出版社，1981年；杨震方《碑帖叙录》，上海古籍出版社，1982年；何应辉、周持《中国书法全集7·秦汉刻石》中所收裘锡圭《秦汉时代的字体》一文及周持作品考释。下同，不再注出。

⑧ 详本章第二节"殳书"。

⑨ 始皇陵秦俑坑考古队《秦始皇陵西侧赵背户村秦刑徒墓》，《文物》1982年第3期。

第七章

先秦文字与书法教育

第一节

先秦学校与教育略说

据载，中国最古老的学校是五帝时代的成均。《周礼·大司乐》载："大司乐掌成均之法，以治建国之学政，而合国之子弟焉。"郑玄注引董仲舒说："成均，五帝之学。"郑众云："均，调也。乐师主调其音。"这表明，学校伊始，以乐教为主。《尚书·尧典》载："帝曰：'夔，命汝典乐，教胄子。'"《史记·五帝本纪》载舜言："以夔为典乐，教稚子，直而温，宽而栗，刚而毋虐，简而毋傲；诗言意，歌长言，声依永，律和声，八音能谐，毋相夺伦，神人以和。"由此可见，所谓乐教，包括吟咏歌诗、器乐舞蹈多种内容，用以祭神悦神，神则赐人以福，有明确的宗教功能。胄子，一作"育子"，系形近讹误，王引之《经义述闻》释为"长子"；稚子，《集解》引郑玄释为"国子"。按，五帝乃传说时代，其学校很可能只是像原始社会那种集会的场所，以其主于乐教，故曰成均，均犹韵。至于胄子或稚子，可以泛指青少年，指

其为嫡长子或国子，都是不准确的。

《孟子·滕文公上》述夏商周三代学校云："设为庠序学校以教之：庠者，养也；校者，教也；序者，射也。夏曰校，殷曰序，周曰庠，学则三代共之，皆所以明人伦也。"按照这一说法，校、序、庠均为乡校，学为国学，实际上并无此严格的区别。段玉裁《经韵楼集·与黄绍武书》云："庠未尝不射，则庠可称序也。序未尝不养老，则序可称庠也。庠、序、校皆有学事焉，皆有中年考校之事焉，则庠、序、校皆得称学也。"杨宽先生认为上古村社中的庠、序、校兼有会议室、学校、礼堂、俱乐部的性质，极是①。在庠、序、校乡学之外，另有大学。

顾名思义，大学的场所较乡校宽大，所在夏曰世室，商曰重屋，周曰明堂。毛奇龄《学校问》以文献中的"东序""西序"当明堂中的东、西二堂，与《续汉书·祭祀志》刘昭注引《大戴礼·昭穆》"大学，明堂之东序也"的说法近同。王玉哲先生认为，历史上任何礼制事物都是由简到繁，自朴趋华，明堂之始，不过是一间大房子，天子祭祀、政务、燕享、养老、设学、颁命、庆赏并皆在此，一室多用，正是上古文化简朴的局限②。应该说，这个看法大体能反映夏、商国家所设大学的基本状况和性质，但西周以后，明堂之用渐生变化，于是另有辟雍设学。

《礼记·王制》云："天子命之教，然后为学。小学在公宫南之左，大学在郊。天子曰辟雍，诸侯曰泮宫。"辟雍，见于《诗经》，汉儒释其形制曰"水旋丘如璧"，丘上有宫，丘四周环水，故又名"泽宫"，水或称"大池"，亦见于西周诸器《麦方尊》《静簋》等。

西周时期，天子所居都邑连同四郊六乡合称为"国"，国外畿内的野鄙之地为"野"；国人享有参政议政、当兵、建学等多种特权，野人则无。国中六乡设有小学，由司徒、乡师、州长、父师、少师等任教；王室贵族设有国学，包括小学和大学，由大司乐、大胥、大师、师氏、保氏等任教；乡人子弟就读于乡学、即乡校；贵族子弟、即国子，就读于王宫小学；乡学举试，司徒论其优秀者入大学，乡学所举曰秀士，司徒所举曰选士、造士或俊士；选士得与贵族子弟同读于大学，学业有成者可以晋身为官。

关于入学年龄，文献记载颇不一致。入小学有八、九、十三岁之说，入大学有十五、十八、二十岁之说，大体是儿童时期就读于小学，成年以后入大学。小学与大学的教育思想、课业均有不同。《大戴礼记·保傅》云："古者，年八岁而出就外舍，学小艺焉，履小节焉。束发而就大学，学大艺焉，履大节焉。"《白虎通义·辟雍》云："古者，所以年十五入大学何？以为八岁毁齿始有识知，入学学书计。七八十五阴阳备，故十五成童志明，入大学，学经术。"《汉书·食货志》云："八岁入小学，学六甲五方书计之事，始知室家长幼之节。十五入大学，学先圣礼乐，而知朝廷君臣之礼。"小艺和大艺并无严格的分划，但知识技艺程度的初级和高级之差，还是很明显的。

教学内容，包括德、行、艺、仪四项。按照《周礼》的记载，师氏所教为：

> 以三德教国子：一曰至德，以为道本；二曰敏德，以为行本；三曰孝德，以知逆恶。教三行：一曰孝行，以亲父母；二曰友行，以尊贤良；三曰顺行，以事师长。

保氏所教为：

> 养国子以道，乃教之六艺：一曰五礼，二曰六乐，三曰五射，四曰五驭，五曰六书，六曰九数。乃教之六仪：一曰祭祀之容，二曰宾客之容，三曰朝廷之容，四曰丧纪之容，五曰军旅之容，六曰车马之容。

其中"六艺"最为具体，也最有实用价值。小学启蒙，以"六书""九数"为始。

春秋以后，王室政治日趋衰微，学校亦难仍其旧制，《诗经·子衿》毛序所言"刺学校废也。乱世则学校不修焉"者即此。诗人有感而发，正可以反映旧教育制度所面临的、来自新形势下的严重挑战。春秋时期的争霸兼并，逐渐演化而成乱世巨变，国、野界限被打破，乡学中野人子弟

同样有资格接受教育；与此同时，私学开始兴起，形成孔子所讲的“天子失官，学在四夷”的局面。官，指官学，西周教育“官师合一”，故名。私学，教师由掌握很多知识的士阶层人物来充当。这些人八方游历，上下说教，进则为官议政，退则设塾课徒，向学生传授各种知识，使得文化迅速下移，私学渐成显学。

从春秋末年的孔子，到战国时期的诸子百家，私学学生动辄数百上千。比之西周官学教育，有三点最明显的变化。一是学生不分年齿贵贱，因人施教；二是在传统的道德技能教育之外，增加许多新内容，如儒学中的《诗》《书》《礼》《乐》《易》《春秋》，强化了“文”的色彩；三是参与时政，齐国的“稷下学宫”即受此影响。在各私学门派中，只有儒家重视并沿续西周教育中技艺的训练，其余墨子等学派大都非儒轻艺，而六国文字的讹形多变、“是非无正，人用其私”③，亦与此不无关系。

春秋战国时期，秦国地僻西土，其教育情况如何，史籍不载。但从其沿用《史籀篇》字书来看，教育亦应从续周制，至少在“六艺”内容上如此，否则，秦文字就不会稳定地发展。秦王朝建立以后，秦始皇诏令以新改定的规范书体小篆编写《仓颉篇》《爰历篇》《博学篇》，借以实现“书同文字”。从出土的汉代《仓颉篇》可知，该字书文辞俚俗，四字为句，通篇押韵，易诵易记，显然是小学启发蒙童所用。又据《汉书·艺文志》《说文解字·叙》的记载，汉代《尉律》规定八岁入小学，学童满十七岁以上，方可参加考试，优秀者可以选录到政府职能部门任下级文职吏员。汉承秦制，此或许能反映秦代教育之一斑。又，始皇三十四年焚烧《诗》《书》及诸子百家著述，“若欲有学法令，以吏为师”④，此当为秦代教育的一个重大转变。

第二节

从《周礼》的“道艺”之教到孔子私学的“游于艺”

《周礼·保氏》述保氏“养国子以道，乃教之六艺：……五曰六书，六曰九数”，“六书”和“九数”即文献中常见的“书”“计”，指文字读写和算术。汉人注解先秦典籍，均以“六书”为象形、指事、会意、形声、转注、假借等造字方法，现代学者则以其艰深童蒙不宜，转而以“六甲”释之。按，《汉书·食货志》、王粲《儒吏论》均有“学六甲五方书计之事”语，明“六甲”与“六书”有别。又，“六甲”即十干、十二支相配所得之六十甲子，“五方”即东西南北中五个方位，再配以金木水火土五行，皆易记诵，虽然与阴阳迷忌紧密相关，却远不如文字的繁难和重要。所以，“六甲”不会取代“六书”之教，《周礼》的“六书”指文字而言，殆无可疑。我们认为，“六甲”与“六书”同为周代小学课业，仅学习的顺序略有先后之别。《礼记·内则》述儿童学习：“六年，教之数与方名”，“九年，教之数日”，“十年，出就外傅，居宿于外，学书计”。六岁入学，先学记数和方位，九岁增加朔望和六甲，十岁开始识字和学习算术，除年龄与其他文献记载有些出入之外，内容大体可信。至于《说文解字·叙》称“古者，八岁入小学，先以六书”，是许慎从文字的角度加以说明，并不排斥其前会有“六甲”之教。

西周时期，文字形体正处于象形蜕变、向大篆书体演进的发展阶段，其时文字的象形程度还比较高，而“六书”结构方式大体完备。周人以“六书”为教，与文字形体发展的阶段性特征基本相合。那么，周人为什么会如此重视文字之教、并将其列入必修的“六艺”之中呢？简单地说文字是为了记录语言，恐怕永远也不会得到确切的解释。这里，我们不

妨尝试进入那个遥远的年代，去探究先民所想。

首先，我们还要回味一下关于造字的“圣话”和“神话”。何良俊《四友斋丛说》卷二十七《书》云：“盖自庖牺氏作书契，以代结绳之政，书其肇于此矣。其后仓颉造字，而天雨粟鬼神泣，则以其泄天地之秘也。”这个观点在今天看来可能是无稽之谈，而它能代表先民们的普遍看法，似无问题。其中认为造字是“泄天地之秘”，尤其能够接近商周文字观的本质，即造字是为了更好地敬事鬼神，所以才会把写字之“艺”看得很重。《尚书·金縢》载周公欲以己身以替代王疾时告祭于三后在天之灵云：“予仁若考能，多材多艺，能事鬼神。”能擅材艺只是为了敬事鬼神，深刻地反映了上古艺事的功能和性质。进而我们还可以懂得，为什么上古的学校要与祭祀场所合为一体。然而，事情尚不止于此。《周礼·师氏》讲到师氏以三德教国子：“一曰至德，以为道本。”通常都以《论语·泰伯》的“至德”当之，释为最高尚的道德，清人李光地《周礼三德六德说》“至德即修其知仁圣义中和之谓也。德修则有以进乎道艺矣，故曰以为道本”的观点，很有代表性。其实，这是以孔子的思想来代替西周古礼。周人畏天敬天，人王为天子，死后可以配祀皇天，在帝左右，故而以祭祀为国家的头等大事。至德为礼祀天、帝、宗庙，要做到《大克鼎》所言“肆克智于皇天，敬于上下”和《尚书·召诰》所言“其自时配皇天，毖祀于上下”，选择配偶也要求是能够娴习祭祀礼仪的“京室之妇”，做到“笾豆有践”⑤，所以至德才能成为道本。道，即术，与艺同义。因祭祀而生道艺，学习道艺是为了更好地体现至德，这是周人的宗教观及其从属的道艺功能。只有这样解释西周教育中的“三德”，才能使周公所讲的“多材多艺，能事鬼神”的话落到实处，而孔子是一贯主张“敬鬼神而远之”的。也就是说，我们必须对“礼崩乐坏”之后所导致的历史巨变予以充分的体味，才能发现从西周到孔子，道艺观已经有了质的改变：即西周道艺观还在沿续商文化的某些特殊涵义，有原始宗教的痕迹，孔子的道艺观则体现了比较完整的人文精神。

既然书为艺事，而又技进乎道，那么周人重视“六书”之教，即十分

自然。不过，此时的“六书”内容，未必会像后代文字学研究那样复杂深奥，用今天的学术眼光去衡量西周小学初级阶段的文字教育和书写训练，是不妥当的。我们认为，西周时期的“六书”之教，很可能像许慎在《说文解字·叙》中为“六书”所下定义和举例那样简单，教导学生知其然，不必知其所以然。许慎释“书”为“如也”，即文字书写要如其形、如其音义，包含规范的意思，“六书”之教亦当如是而已。

对书法而言，“六书”之教有几项内容与之密切相关。其一，以象形为基调的文字体系，尽管已经发生象形蜕变，而书写方法仍然处于“画成其物，随体诘屈”的准仿形阶段，从书写的角度看，“象形”一书是“六书”之教的基础。中国人善于形象思维，从象形入手讲授文字知识，易懂易记易写，舍“六书”而外，大概不会有比它更好的教学方法了。其二，“六书”的分别，表明周人很注重文字形体的构成方式及其意义，要使书写保持构形原意，必须注意形体的规范，以防止书写的自由化来破坏规范，以此而构成“六书”对书写的制约。其三，规范不限于“六书”结构方式，还包括字形大小、疏密、均衡等方面的匀等和谐，即与美化有关的各种因素。象形蜕变之后的文字形体能够逐渐有序地向“篆引”方面发展并导致大篆书体产生，这大概是一个重要的原因。其四，规范和美的目的使线条逐渐净化提纯，曲线美被发现并加以推衍，笔法开始成熟起来，标志着书法艺术步入在实用的基础上建立美的秩序之发展阶段，对其后两千多年的书法史有着难以估量的深远影响。可以说，没有“六书”之教，也就不可能有西周金文书法的发展和成就，“六艺”中的“书”后来逐渐向书法方面偏移，周人应该是始作俑者。

《周礼》一书，多处记叙道艺之事。《天官·宫正》称宫正之职要四时对宫中子弟“会其什伍，而教之道艺”，王引之《经义述闻》引《国语·吴语》韦昭注“道，术也”为说，认为道艺即术艺，即《列子·周穆王篇》“鲁之君子多术艺”之谓。王先谦《周礼正义》赞同王说，认为：“凡经云德者，并指六德六行而言；云道者，并指六艺六仪而言。兼举之则曰德行，曰道艺。此‘教之道艺’，道即是艺，与德无涉。”又引《大司乐》“凡有道有德者

使教焉"郑注"道,多才艺者。德,能躬行者"为证,至确。

又,《地官·乡大夫》述乡大夫职:"正月之吉,受教法于司徒,退而颁之于其乡吏,使各以教其所治,以考其德行,察其道艺",此为岁时考校。又云:"三年则大比,考其德行道艺,而兴贤者能者",兴义为举,贤者优于德行,能者娴于道艺,是谓选士。又,《州长》职:"正月之吉,各属其州之民而读法,以考其德行道艺而劝之",是谓劝勉督促学业。又,《党正》职:"正岁,属民读法,而书其德行道艺,以岁时涖校比",是谓四时考校,于每年的正月书记成绩以备选举。又,《族师》职:"月吉,则属民而读邦法,书其孝弟睦婣有学者",疏:"有学,即六艺也。"是谓每月朔日考校并书记之。由此可见,西周时期的道艺,有严密而经常的考校制度,逐级管理监督,按月、四时、年、三年进行考校和选举人才。如此,西周金文书法能够达到辉煌璀璨的一代艺术峰颠,也就不奇怪了。

西周时期的"六艺",礼、乐出于祭祀,服务于原始宗教;射、驭出于田猎征战,属于军事技能训练;书、数为文化知识,应用于各种场合。考古所见商周古文字遗迹绝大多数见于宗庙祭器和沟通天地鬼神的甲骨,即深刻地反映出当时书的社会功用。《左传》成公十三年云:"国之大事,在祀与戎","六艺"之教的目的和功用,尽在于此⑥。

春秋末年,"礼崩乐坏",旧的教育制度也随之发生动摇。私学兴起,就是一个重要的标志。

孔子私学,有教无类,属于平民教育。其教学内容,主要是《诗》《书》《礼》《乐》《易》《春秋》之新六艺,意在积极入世,可以安邦治国,同时,文化的色彩也明显地增强了。传统六艺中的"射、驭、书、数"已经退居次要地位,被当作必备的技能来看待,借以修身养德。《论语·述而》云:"志于道,据于德,依于仁,游于艺",《礼记·学记》以为"不兴其艺,不能乐学。故君子之于学也,藏焉,修焉,息焉,游焉。夫然,故安其学而亲其师,乐其友而信其道,是以虽离师辅而不反也",表明儒学中的艺事只是为了促学,属于辅修科目。

游,义为乐、耽乐、游乐;乐从艺事,技进乎道,是儒家的道艺观。它

抽掉了西周古义，使艺变为一般意义上的社会性技能，使艺事变得自由轻松起来，既能增强思想修养，也有益于身心健康。《孟子·万章下》称“孔子之仕于鲁也，鲁人猎较，孔子亦猎较”，《论语·述而》称“子钓而不纲，弋不射宿”，并皆如是⑦。

既为游乐，在性质上就会与西周的整饬划一有所区别。整饬划一，体现着礼乐文化的秩序感和虔敬的、属于集体的并带有原始宗教意味的艺术精神，游乐则使本属于集体的技艺活动转化为个人行为，在怡娱陶冶中加入想象和创造，使技艺活动明确地承载着日益高涨的人文精神，这正是“礼崩乐坏”之后学制废弛所带来的直接后果。其时传统的大篆已经受到严重的冲击，美化的新体和鸟、凤、龙、虫书等装饰性书体方兴未艾，草体开始用来题铭，如此，则“游于艺”的提出，应包含了顺乎潮流和几分无奈在内。

孔子思想对周礼有较多的继承，尽管其道艺观发生了很大变化。历史地看，孔子其时已非彼时，要想全盘地保留，也是不可能的。在那个动荡战乱的时代，儒学并没有在东南各国产生普遍的影响，加之其他学派的非儒轻艺，使我们不能过高地去评价孔子“游于艺”的思想和实际意义。但是，从汉武帝“罢黜百家，独尊儒术”之后，儒学却对其后两千年的中国书法史，具有普遍而深刻的影响。溯源求本，还应该由此论起。

第三节

《史籀篇》与《仓颉篇》等字书所反映的周秦文字教育措施

商代学校如何进行文字教育，我们尚不清楚，但甲骨文遗迹中所见习字刻辞，决不是其全部。现存甲骨习字刻辞有两种：一是先书后刻、刻而未竟留下少数墨迹字形的例子；二是直接刻辞、留下若干残字的例子，二者都可能是巫师指导学生进行契刻的专业性训练，而与通常的就读习字有别。所以，关于商代学校文字教育及书写训练的研究，只能暂付阙如。

从西周开始的"六书"之教，有促进文字规范的性质，但对于正在演进中的字形和书体来说，要做到真正的规范还是很困难的，因为它还要有一个约定俗成的认识过程。及至宣王中兴，太史籀采用成熟的大篆，作字书十五篇，用为启发蒙童的识字课本，文字教育和书写训练才具有真正的规范涵义。

《史籀篇》的编纂施行，是历史上第一次系统的文字整理与规范，也是文字教育和书写训练有了固定范本、步入规范阶段的开端，标志着王者之风化及天下之政治思想最终在文字上有序而具体的落实。根据《说文解字》所收籀文和春秋战国时期的秦文正体字形，我们可以对《史籀篇》的规范大篆及其书写训练作出以下推测。

其一，偏旁结构式样、组合位置关系趋于固定，亦即字形写法大体固定，至于某些字形有所增繁，是为了庄重规范，还是为了美观，我们尚不清楚。字形写法的固定不仅表现为文字形体的规范化，同时也意味着文字教育的规范化，比之此前的西周文字，无疑是一个重大的进步。其二，线条的屈曲摆动在式样上、在字形中所处位置的规律性展示和书写上，

均有明显的改进。此后的大篆字形，变得更加图案化、美化和符号化，书写中美的意识也随之变得更加清晰起来，当然，书写也会更加繁难。换言之，《史籀篇》的编纂施行，突出了文字教育和书写训练的价值，使书法更加具有普遍的技能意义。其三，《史籀篇》是对西周通行大篆的整理和总结、改进，尽管它在当时没有起到多大的作用，却被秦国完整地保留下来，并在实践中加以改进。从春秋时期《秦公钟》《秦公簋》、秦公大墓石磬刻字、《石鼓文》一脉相承的发展线索来看，秦文正体基本能恪守《史籀篇》文字教育，字形变化和书体演进均不显著。不过，书写逐渐走向程式化的发展脉络还是很清楚的。其四，战国以后，特别是秦献公、孝公以后，秦国在变法图强、锐意进取的同时，必然要触及旧有的制度，包括蹦蹦来迟的学制废弛。目前，我们还没有任何文献记载来证明这一点，但从《商鞅方升》《秦封宗邑瓦书》题铭来看，其书体已经发生了很大的改变，古意无多，而开始向六国文字纵长的体势方面接近。退一步说，即使学制尚未废弛，而传统的《史籀篇》文字教育也已经受到严重的冲击，秦国的时文正体逐渐呈现出脱离《史籀篇》的发展趋势，并反过来改造其字形。秦始皇颁行小篆，以统一六国文字，而没有像度量衡采用旧有秦制那样以《史籀篇》作"书同文字"的样板，恐怕也是因之于此。

秦始皇"书同文字"，编纂写定《仓颉篇》《爰历篇》《博学篇》三篇字书，作为小学文字教育和书写训练的标准范本，借以推行小篆。尽管其国寿不永，但在消除六国异文、引导书法重新回到统一的轨道方面，迈出了坚实、重要的一步。这三篇字书在历史上合称为"秦三仓"，入汉以后被乡校塾师合编在一起，统名曰《仓颉篇》，并改用隶书书写，某些字句也有所变动。今考古所见阜阳汉简《仓颉篇》系文帝时物，已合"秦三仓"为一，但比之西北汉简《仓颉篇》，字句的改动还不算大⑧。阜阳汉简《仓颉篇》文字相当工整，堪称西汉早期隶书之最。它告诉我们，字书的抄录要求规范，书体应该是时文的楷模，"秦三仓"亦应如是。至于西北汉简中的《仓颉篇》残简字迹较为潦草，应视为边塞士卒习字的遗迹，不能与字书等同。

在中国书法史上，以字书为范本，同时进行识字和书写训练，始于西周《史籀篇》编纂的宣王时代。其后秦代的《仓颉篇》等字书，汉代的《仓颉篇》《急就篇》《说文解字》，直到唐代的《干禄字书》，也都是如此，我们称其为“字书教育”。从西汉末年陈遵的尺牍书法、东汉初期刘穆的草书尺牍书法被赏悦收藏开始，书家作品逐渐成为与字书并行的习字范本，而字书重在识字正字，书家作品最终成为习字的主要依据，我们把这种由“翰墨之道生焉”促成的普遍现象，称之为“法帖教育”。

作为中国古代书法教育，始终附文字教育而行，识读与书写并举，书法教育列在小学、或与文字教育统名“小学”，即因之于此。比较而言，前期书法史为周秦汉唐一脉传承，书法以文字之学为基础，与书体演进和古今书体并行密切相关；后期书法史自东汉至清，书法以名家楷模为主，系翰墨之道深入人心所致；东汉至唐则兼乎二者。古代书法教育是书法史研究的基础，而周秦时代的字书教育则是古代书法教育研究的基础，其意义之重大，已不言自明。

第四节

先秦职业技能教育

在官学、私学之外，还有一条仅限于工匠范围的文字学习与书刻制作的传承线索，属于特种职业技能教育。今所见周秦汉唐出土金石砖陶漆玉瓦印等文字遗迹、传世同类作品中的大部分，均出自工匠之手，了解这一阶层的教育情况，对正确把握作品、科学地解释前期书法史，具有重要意义。

我们在第二章曾述及商代世守其艺的职业性家族，西周的“百工”也是如此。百工，指专擅各种职业技艺的手工业者。《国语·周语》云：“庶人

工商各守其业，以供其上”，《左传·襄公九年》云：“其庶人力于农穑，商工皂隶不知迁业”，意谓官属百工世守其职业技艺，以供统治者役使，不得改行另谋他业。西周百工地位较高，大体与庶人（平民）相当。《周语》述邵公对周厉王语云：“故天子听政，使公卿至于列士献诗，瞽献曲，师箴，瞍赋，矇诵，百工谏，庶人传语。”注云：“百工，执技以事上者也。谏者执艺事以谏，谓若匠师庆谏鲁庄公丹楹刻桷也。”表明百工可以凭借营建制造技艺的专长直接向天子进言，庶人却要经由他人向天子转达意见。同时还告诉我们，西周百工子弟有资格入学就读，接受文字教育。

春秋以后，官属百工的社会地位开始下降。《礼记·王制》云：“凡执技以事上者：祝、史、射、御、医、卜及百工。凡执技以事上者，不贰事，不移官，出乡不与士齿。”这是为统治者服务的各种职业家族群体的沦落：不得改行迁业、不得脱离所属官府的管制移居他乡、在外不得与士人交谈。据文献记载和出土文字资料证明，春秋以后各诸侯国都设置管理百工的官职，名曰“工尹、工官、工正、工师、匠人”等。有时，工匠还可以被当成礼物馈赠于人，如《左传·成公二年》载鲁国贿楚“以执斫、执鍼、织纴皆百人”、《国语·晋语》载“郑伯嘉来，纳女工妾三十人”，皆其事。不过，被当成礼物送人的工匠可能仅限于百工中的刑徒或官奴部分，并非尽皆如是。

春秋战国时期，手工业发展迅速，统治者的需求也大为增加，原有的百工不敷用度，于是有大量的刑徒、官奴、征调的军卒庶人、雇佣的个体手工业者被充填到官营手工作坊中来。学校既废，百工技艺只能父子传承；新加入者为满足“物勒工名，以考其诚”之起码的文字需求，也只能在自己的职业圈子内从师就学，由此造成巧工与劣匠之器铭作品精粗共存的现象。

按照西周金文字形和书体式样，可以推知当时的书范制作是以学校教育为基础的；春秋以后各诸侯国不同程度地保持宗周风范，表明它们与王室的文字教育保持一致，百工技艺传承也体现着清楚的职业家族的特点。其后秦用籀文，实际上是工匠的职业文字教育以《史籀篇》为

课本，乃有金石题铭大篆的工美和稳定发展；秦孝公变法以后，工匠的来源也随之改变，致使风格极不统一、精粗差别显著的兵器刻款大量出现，这只要对那些娴熟或生疏笨拙的刻制工艺现象稍加体味，即不难区别并得到证实。而如《高奴禾石权》工匠署名为“隶臣牟”，隶臣为官奴或刑徒，牟为匠名，则一望即知。其字拙陋，也就好理解了。至于东南各国题铭的地域或国别特征，出新美化装饰或实用潦草简率，以及由作品现象可以推知的工匠来源与身份改变情况，也不尽相同。比较而言，楚书一直未能入宗周风范之室奥，以个性突出著称，而维系个性也最为久远，表明其工匠职业文字书制教育传承的稳定。齐国正相反，一直保持大篆题铭的王室传统，少数刻款亦颇精佳，尽管字形结构有了许多改易，而文字与书法的工匠职业教育同样地稳定。三晋及北地的作品最为复杂，也最能反映工匠来源、身份变化和文字职业教育的传承情况。如果秦国没有、或较早地放弃《史籀篇》字书，变法以后的文字必然失控，形成类似的作品现象。秦、齐之间的差异，也在于此。

大家知道，战国楚器草体题铭如《鄂君启节》和楚王酓肯、酓忎诸器文字风格，均可印证日常的手写体，与楚简帛书面目最近。这足以说明，在工匠技艺精湛以刀代笔传达书写美的神韵之外，工匠还有着与士人颇为接近的文字教育和书写训练的基础。以盟书和三晋草体题铭相较，凡彼此接近者，均可以视为传承有绪、训练有素的巧工作品，而线条散断、或生疏笨拙字多讹形的作品，大体可以归入本不长于此道的其他工匠的名下。需要说明的是，中山器装饰书体契刻十分精美，而圆壶圈足题铭后半十分潦草，线条也有散断现象，但这种潦草散断出于熟练，生疏者如《五年司马成公权》及郑韩兵器题铭的大部分，彼此不难别异。同样，战国中晚期秦兵器题铭也都可以和墨迹相较，找出同异，进而判断作者身份和所受职业文字教育的情况。

秦统一以后，工匠又有了秦人和六国遗民的分别。从秦权量诏铭中那些精美的作品来看，工匠刻字显然是以新颁行的《仓颉篇》等字书为范本，并有极好的文字和书法基础。凡“则”字从“鼎”不从“贝”之类的字

形，都可以视为原有秦国工匠的作品，这是统一以前的书写习惯。凡铭中有古文字形的作品，均出自六国遗民之手；而二世诏版中"始"字"女"旁中画向下凸曲者，即可定为楚人的作品。尽管如此，六国遗民开始学习并初步掌握了小篆，是主流倾向。

在古代中国，百工是统治者的特殊财产，分属于中央和地方政府管辖。为保证有足够的数量以供役使，既要严格限定百工世守其业，还要经常地加以补充。具体措施如：限定服物器用，禁止与士人通婚，子弟只能习父兄所业而不许入学读书，等等。由于统治者的歧视和法律限制，为"君子不齿"的各种执技以事上者，只能在父子、师徒传承的相对封闭的状态中进行学习和创造，由此形成了韩愈《师说》中"巫、医、乐师、百工之人，不耻相师"的特种职业技能教育的历史现象。其始大约可以追溯到春秋，其完备则在汉晋。从西北汉简中边塞士卒习字作品《仓颉篇》《急就篇》和汉砖工匠刻字《急就篇》的情况推测，工匠习字题铭使用社会通行的字书；汉晋南北朝砖文中的各种新旧装饰性书体和题铭之装饰风格的出现与绵延还可以表明，工匠习字还有体现家法师承关系的范本。以此推及先秦，即使不像后世这样明朗，也应该有类似的表现。

第五节

先秦书法用具

1. 书写工具

毛笔是中国书画特有的工具，而以书法和国画最能传达中国文化的神韵，也就使得它在实用之外，还具有民族文化之特殊的象征意义，为人们所认同。

中国毛笔出现很早，这已从新石器时期的彩陶绘画中得到证实，以其无实物出土，具体式样和制作工艺尚不清楚。商代甲骨文中有笔字（即

聿),像以手持笔之形,学者们由字形确认,商代的毛笔是把兽毛捆扎在笔杆的外周,其说可信,并可以从战国楚笔中得到印证。依照商代墨迹文字的书体式样分析,其时毛笔锋颖柔健,性能应该和战国笔差不多。

战国笔共有三次发现,均为楚笔。其一,湖南长沙左家公山楚墓出土:笔杆竹质,长 18.5 厘米、径 0.4 厘米,笔头毛长 2.5 厘米,用兔箭毫。据报告者考察:"将笔毛围在杆的一端,然后用细小的丝线缠住,外面涂漆"⑨,这也应该是商周时期的毛笔制作工艺。又,与笔同放在一处的还有铜削(刀)、竹片、小竹筒三件东西。其中削用于刮治竹片和刊削误字,后代通俗所谓"刀笔吏"者,即因此笔、削的功用而来;竹片为书写材料;小竹筒是毛笔的套筒,平时用以盛装保护毛笔。其二,湖北荆门包山楚墓出土,笔杆用苇,笔毛长 3.5 厘米、径约 0.7 厘米,较左家公山楚笔略为粗大,余同⑩。

河南信阳长台关一号楚墓出土书写及相关工具种类较多,均放在一个长 35.9 厘米、宽 16.1 厘米、高 14.7 厘米的木质书写工具箱内⑪。其物有:

A. 铜锯一件,嵌于木柄槽内,锯长 13.8 厘米,连柄通长 29.3 厘米,共 78 齿。

B. 铜锛一件,单面刃,嵌于圆曲的木柄之上,通长 28 厘米。锯和锛均为整治简牍方版所用。

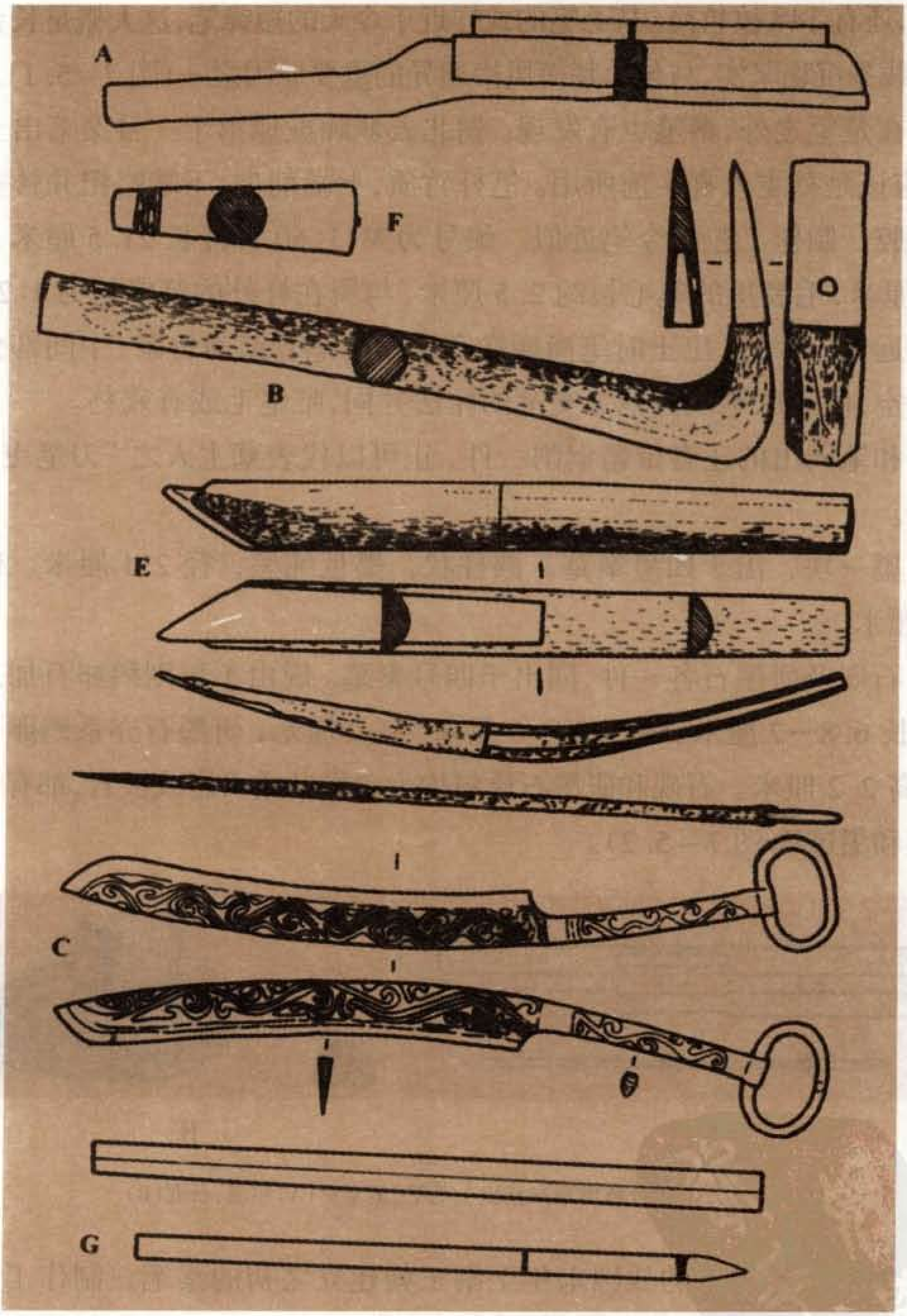
C. 鎏金铜削二件。

D. 夹刻刀二件,由双刃铜刀和木柄制作而成,通长 20.6 厘米。

E. 木柄铜刻刀二件。

F. 木柄铜锥一件,残。

G. 毛笔一支,杆为竹质,通长 23.4 厘米、径 0.9 厘米、笔头长 2.5 厘米。其制作工艺也是把笔毛用细绳捆扎在杆上,外有竹质笔套筒一件。



7－5.1 信阳长台关一号楚墓出土书写工具

A. 铜锯 B. 铜锛 C. 鎏金铜削 D. 夹刻刀(略)

E. 刻刀 F. 锥 G. 毛笔及笔套筒

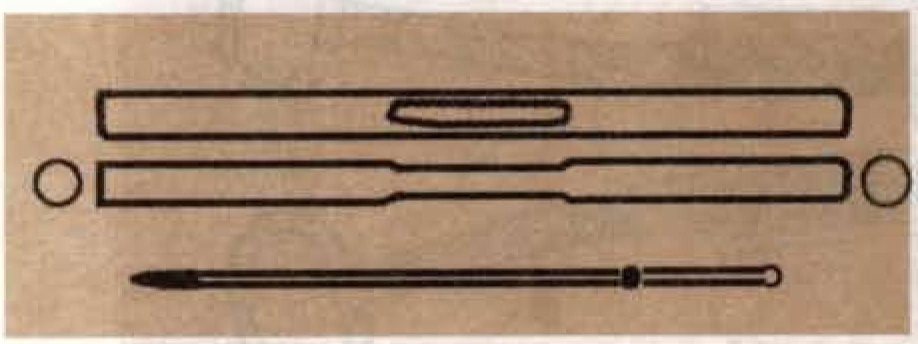
此外,还有148枚竹简。其毛笔的式样近于今天的短锋笔,这大概是长台关竹书线条沉稳坚实、与包山楚简风格迥异的重要原因之一(图7-5.1)。

在楚笔之外,秦笔也有发现。湖北云梦睡虎地第十一号秦墓出土三支,应该是墓主人喜生前所用。笔杆竹质,上端削尖,下端略粗并镂空而成毛腔,制作工艺与今笔近似。编号为M11:60者杆长21.5厘米、径0.4厘米,毛腔里的笔毛长约2.5厘米,与留在杆外的笔锋约为1:2,比例远远大于今笔,出土时笔尚插在套筒中。笔套筒为竹制,中间部分两侧镂空,便于取笔。其他二支笔的作法并同,唯笔毛或有残朽。

和笔同出的还有带鞘铜削一件,正可以代表墓主人之"刀笔吏"的身份。

墨一块,出于四号秦墓。圆柱状,墨色纯黑,径2.1厘米、残高1.2厘米。

石砚及研墨石各一件,同出于四号秦墓。砚由不规则鹅卵石加工制成,长6.8—7厘米、宽5.3—6厘米、高2厘米;研墨石亦系鹅卵石制成,高2.2厘米。石砚和研墨石质料均为含炭硅质页岩或板岩,都有使用痕迹和墨迹[12](图7-5.2)。


A


B

7-5.2　云梦睡虎地秦墓出土毛笔、笔套筒(A)和墨、石砚(B)

关于云梦出土的战国末年至秦王朝建立之初的秦笔,制作工艺与楚笔不同,学者或疑其即世所谓"蒙恬笔",可备一说。按,蒙恬于秦王朝建立之后始戍北边,居上郡(今陕西延安至榆林一带),其地有木无竹,作笔或异于云梦所出。王先谦《释名疏证补》引苏舆说:"《御览·文部》二十一引崔豹《古今注》云:'牛亨问曰:古有书契已来,便应有笔也。世

称蒙恬造笔，何也?答曰：自蒙恬始作秦笔耳。以柘木为管，以鹿毛为柱(笔锋)，羊毛为皮(副毫)，所谓鹿毫。非兔毫竹管也，非谓古笔也。’”此言蒙恬作笔事甚详，崔豹去古不远，说当可信。又，柘木，桑属，质地坚密，然亦不必局限于此。取木为笔杆，于一端剖分为四，纳笔头其中，外面捆扎涂漆，今居延边塞遗址所出汉代毛笔的制作工艺即是如此，当为蒙恬戍边时因地制宜所发明的便给简陋之制笔方法的保留。如果蒙恬所制之笔和云梦秦笔镂制毛腔装嵌笔头的工艺相同，则历史上决不会凭空生此传闻，而居延汉笔的作法也就失去渊源及地域特征了。

先秦用于书写的材料是墨和漆。墨见于上述云梦秦墓所出，而其选料和制作工艺尚不清楚。需要指出的一点是，先秦制墨的胶较少，书写时注下快，古文蝌斗的线条式样即与此有关。又，《庄子·田子方》云：“宋元君将画图，众史皆至，受揖而立，舐笔和墨，在外者半。”其时制笔未若后代之精，笔毛易散，墨亦不能使之尖圆尽如人意，遂有舐笔之习。这种情形在汉代还可以看到，如赵壹《非草书》“领袖如皂，唇齿常黑”的叙述，实乃舐笔以补笔墨之不足使然。

漆，树名，落叶乔木，其汁可以用来制作颜料，《尚书·禹贡》所言“厥贡漆丝，厥篚织文”即是。书写所用不限于漆，举凡树脂及其他红色颜料所书，后世均名之为漆书，或曰朱书。考古所见古代书画漆朱，皆光鲜如新，今天以科学方法仿制者均不能持久，所以，古代漆朱究竟是用什么材料制成，仍然不十分清楚。

2. 简牍与缯帛、玉石片

大约从商代开始，到晋以后纸张普遍使用之前，竹木一直是最为常见的书写材料，简册就是早期的书籍形式。册，本像多简编联之形，文献多假“策”字为之，遂使二字通用不别。

关于中国古代的简册制度，文献记载详于汉而略于先秦，陈梦家先生《由实物所见汉代简册制度》一文发表之后⑬，反差尤为明显。依目前考古所见，商代至春秋尚无简册实物出土，战国简册仅限于楚、秦两国

的作品，即使加上汉晋间关于孔壁古文、汲冢竹书的记叙，也不足以详述其制，这里只能作简略的介绍。

简，本指竹简，系断竹片解而成的狭长竹条。《论衡·量知篇》云："截竹为筒，破以为牒，加笔墨之迹，乃成文字，大者为经，小者为传记"，《说文》云："简，牒也"，《释名·释书契》云："简，间也，编之篇，篇有间也。"由此可知，简或称牒，编联而为篇册以后竹条之间均有间隙，故名曰简。简是单行书写，必须编联为用，言简则已含有册意，故时或以简、册互用，如《礼记·王制》所言"太史典礼，执简记，奉讳恶"、《礼记·祭统》所言"史由君右执策命之"即是。又，《仪礼·聘礼》称"百名以上书于策"，表明简册用于书字较多的场合，如抄录经典、国史、册命、诸子语录、政府公文、礼聘和丧葬赠赙名册、私人著述等，而长短有所区别。私人书间用短简或方版，即俗谓之"尺牍"。

竹简需要经过刮平修治，之后再加杀青处理，乃可书用。刘向《别录》云："杀青者，直治竹作简书之耳。新竹有汁，善折蠹，凡作简者皆于火上炙干之。陈楚间谓之汗，汗者去其汁也；吴越曰杀，亦治也。"[14]《后汉书·吴祐传》"恢欲杀青简以写经书"注："杀青者，以火炙简令汗，取其青易书，复不蠹，谓之杀青，亦谓汗简"，杀青而使竹简易书防蠹，所言至为明了。竹简外皮的一面，名为篾青，内面称为篾黄，文字通常书于篾黄。编联起来的简册，或名曰篇；存放可以卷成筒状，遂又称卷。编联用丝绳或帛带，文献记载中还有皮韦；编简时根据长短，用二道、三道或更多的绳组。书写时有误，则用刀刮削后重写；写毕需要再度修整，以使上下齐平。

札，本为木札，系简状木片。《论衡·量知篇》云："断木为椠，析之为板，力加刮削，乃成奏牍。"札，《说文》训"牒"，俗名木简。又，《释名·释书契》云："札，栉也，编之如栉齿相比也"，意谓木札的编联仅于其一端编缀，状如木梳，齐齿比并，此即颜师古注《汉书》称札为"木简之薄小者"的原因。不过，先秦考古并无木简出土，西北汉代边塞遗址发现大量木简，而编联与竹简相同。

牍，长方形木板，亦名之曰方。《说文》："牍，书版也"，《仪礼·聘礼》"不及百名书于方"疏："方若今之祝板，不假编联之策，一板书尽，故言方板也。"是知牍用于书记短小的内容，独立成篇，考古所见先秦木牍并皆如是。

此外，经常用于书写者还有木觚。《急就篇》"急就奇觚与众异"颜师古注："觚者，学书之牍，或以记事，削木为之，盖简属也"，"其形或六面，或八面，皆可书。觚者，棱也，以有棱角，故谓之觚"，然西北汉代边塞遗址出土木觚三面、四面、六面者皆有，先秦则无实物出土。木觚每面都可以书写，长者分若干段书之。又，据云梦秦简的记载，木版与木方并举，版即牍，方则为觚，与前文释牍有所别异。

古代缣素缃缥等白色平纹细丝织物，都可以用来书写或绘画，先秦统名曰帛，汉代或称为缯，其文字遗迹则为帛书或缯书。帛书往往带有条状界栏，红色者曰朱丝栏，墨线者谓乌丝栏。帛书易于存放，书毕折叠置于箧笥之中，出土时均带有折痕或坏裂、以及粘连。不过，缯帛昂贵，非常人可望，故其书用远不如竹木简牍普及。

玉片或石片用于书写，多系特殊用途，其形状亦需特别加工，如盟誓所用。至于其他器物上的题记，均出于偶然，不能视为常见的书写材料和形式。

---

① 杨宽《试论中国古代的井田制度和村社组织》，载《古史新探》，中华书局，1965 年。

② 详王玉哲《西周莽京再探讨》，《历史研究》1994 年第 1 期。

③ 《汉书·艺文志》《说文解字·叙》均有载述，可以参看。

④ 《史记·秦始皇本纪》，中华书局标点本，1982 年。

⑤ "京室之妇"，出《诗经·思齐》，京室犹大室，祀天所在。"笾豆有践"，出《诗经·伐柯》，是讲述周人娶妻重其助祭能力的最为清楚、确切的例证。

⑥ 详丛文俊《周礼"三德""道艺"古义斠诠》，载《史学集刊》1998 年第 2 期。

⑦ 详丛文俊《弋射与古代士人修身》，载《中国典籍与文化》1995 年第 4 期。

⑧ 详国家文物局古文献研究室、安徽阜阳博物馆《阜阳汉简〈仓颉篇〉》，胡平生、韩自强《〈仓颉篇〉的初步研究》，同载《文物》1983年第2期。

⑨ 湖南省文物管理委员会《长沙左家公山的战国木椁墓》，《文物参考资料》1954年第12期。

⑩ 湖北省荆沙铁路考古队《包山楚墓》，文物出版社，1991年。

⑪ 河南省文物研究所《信阳楚墓》，文物出版社，1986年。

⑫ 云梦睡虎地秦墓编写组《云梦睡虎地秦墓》，文物出版社，1981年。

⑬ 详陈梦家《汉简缀述》第291—315页，中华书局，1980年。

⑭ 《太平御览》卷六〇六引《风俗通》，中华书局影印本，1985年。

附　录

先秦·秦代书法史大事年表

说　明

一、考虑到文字起源、原始文化艺术与书法的关联，本表列叙的内容以新石器文化为始，且只选录相关部分，按照大致的时间顺序排列。

二、对上古传说时代的文献记载，将择要收录，并附释说。

三、对各历史阶段和出土文字遗迹的分期断代，将采用学术界通行观点和最新成果。

四、本表收列的书法作品，仅限于有代表性、大体可以反映书法史发展主线者，相关事项也将按照这一标准来选录。

五、本表于每个历史时期、王世和纪年，前置时事及文化艺术诸事；后置书法史大事及作品。

约公元前5500—前4900年

裴李岗文化发现陶塑人头、猪头、羊头等早期原始艺术作品。

约公元前5000—前3000年

仰韶文化出土大量彩陶，其纹样取材广泛，从鱼鸟、动植物纹到它们的各种变形纹、抽象的几何图案纹，丰富而精美；颜色有红地黑彩、单纯的红彩或黑彩、红地白彩、红紫灰黑及白衣为衬的复彩、白衣或灰衣彩绘等。

仰韶文化邓家庄遗址出土陶塑有冠半身人像。

仰韶文化北首岭遗址出土两件乐器陶埙。

仰韶文化姜寨遗址出土石砚、石磨棒等美术用品。

仰韶文化半坡、姜寨、北首岭遗址出土的陶器上面，发现二百七十余个、计五十余种式样的抽象刻画符号。有人以其为早期文字，或带有文字性质的符号，或含有特定意义的符号。

约公元前 5000—前 3300 年

河姆渡文化出土陶猪，陶刻猪纹、稻穗猪纹。骨匕、骨笄上刻有双头连体鸟纹，象牙制品中有双鸟朝阳图像蝶形器、凤鸟形匕状器等。

约公元前 4300—前 2300 年

大汶口文化有剔地透雕和镶嵌绿松石骨、牙制品，雕刻艺术相当发达。

大汶口文化阳凌河、前寨遗址，发现四种象形符号，规律地刻在大口缸外沿部位。据研究，它们是与现行文字系统的起源关系最为密切的原始文字，或图画记事符号。

约公元前 4170—前 3710 年

西樵山文化河宕、高要茅岗遗址共发现抽象刻画符号八十余种，属于我国南方的先越文化。

约公元前 4000—前 3400 年

大溪文化发现印纹白陶和薄胎细泥彩陶，制作相当精美，富于特色。

大溪文化杨家湾、清水滩遗址发现五十余种抽象刻画符号，式样多与中原所见相异。

约公元前 3800—前 2000 年

马家窑文化彩陶十分发达，其纹样以漩涡纹最具代表性。其大通上孙家墓地出土舞蹈纹彩陶盆，动作和形象生动而富于韵律美。其天水柴家坪遗址出土陶塑人面器，眼嘴镂空；鸳鸯池遗址出

土石雕人头像，眼、鼻、口均用白色骨珠镶嵌，极具想象力。

马家窑文化乐都柳湾遗址所出彩陶器腹下部往往绘有抽象符号，式样达百余种之多。

约公元前3300—前2200年

良渚文化玉雕十分发达，出土珠、管、玦、璜、瑗、镯、璧、琮、蝉等，品类之多，雕琢之精，为同时各文化所仅见。

良渚文化及其前身松泽文化，均有抽象刻画符号发现。

约公元前2500—前1900年

山东龙山文化盛行蛋壳黑陶，玉雕工艺水平较高，器物及纹样种类颇多。

冶铜铸造业出现。

发现打制石磬。

山东龙山文化城子崖等多处遗址发现抽象刻画符号。

山东龙山文化丁公遗址发现刻字陶片。其字与现存文字属于两个不同的符号系统，故无从比较研究，有学者推测它们是一种已经消逝、或走入误区的秘密文字，或行业文字，或刻画游戏。

约公元前2000年

齐家文化出土大量铜器。

齐家文化火烧沟遗址出土二十余件鱼形彩陶埙，能吹奏以宫、羽为调式主音的两种四声音阶调式，标志着音乐艺术已进入新的发展阶段。

传说时代(父系社会、英雄时代，与龙山文化的时间大体相当)

伏羲氏（太昊）以龙为图腾，为龙师而龙名，东夷族之一，风姓。传说伏羲作八卦；又获景龙之瑞，始作龙书。按，凡传言附会作某书者，以其并非信史，故仅录其事，不为单列。下同。

神农氏(一说即炎帝)发现草本药物，教人治病。传说其因嘉禾八穗，作穗书，以颁时令。

黄帝，姬姓，号轩辕氏，以云为图腾，为云师而云名。传闻其史

沮诵、仓颉始造文字,又因卿云而作云书。

炎帝,姜姓,号厉山氏,以火为图腾,为火师而火名,世居岐阳,后徙中原,与黄帝为中华民族之共祖。

祝融氏,楚国始祖,能光融天下,或称其为赤帝、火神。

帝喾,高辛氏,以人纪事,传说作仙人形书,车器衣服皆为之。

少昊,金天氏,东夷族,以鸟为图腾,为鸟师而鸟名。传说作鸾凤书,文章衣服,取以为象。

尧,陶唐氏,有乐舞,创制八音乐器,定历法,巫咸作医。传说帝尧因轩辕灵龟负图,作龟书。按,先民以龟有灵异,取其甲占卜,商代施以文字刻辞,则甲骨文字初始之功能、性质,已不言自明。

舜,有虞氏,得尧禅位。命大禹治水,夔作乐。

禹,姒姓,治水有功,受舜禅让而王。有神龟出于洛水,背有文字,禹取法以作书。禹治水,得四方纳贡,铸鼎像物,三代传替,用以象征王权。

约公元前21世纪—前16世纪

启承禹位,建立夏王朝,禅让制结束,王位传子自此为始。太康立,启子,寻为有穷氏后羿所逐,失国。中康立,太康弟。后相立,中康子。少康立,相子;得多方之助,攻杀寒浞及其子浇、豷,史称少康中兴。帝予立,少康子。帝槐立,予子。帝芒立,槐子。帝泄立,芒子。帝不降立,泄子。帝扃立,不降弟。帝廑立,扃子。帝孔甲立,不降子。夏后氏渐衰。帝皋立,孔甲子。帝发立,皋子。帝桀立,发子,一说皋子、发弟。桀为汤所灭,死于鸣条。夏王朝自禹至桀,凡十七君。

夏有学校。

二里头文化发现近三十种刻画符号,其多半为抽象线条,少数形体类于甲骨文,而与原始的象形文字有别。如果说文字是人类进入阶级社会以后的创造发明,但这些符号尚不足以证明这一点。

山东桓台发现刻字卜骨,时间约在夏商之际,而以其字少且

残，目前还不能确认它们是与现存文字有直接渊源关系的原始文字。

约公元前16世纪—前15世纪(商代早期)

商汤灭夏,立国,都亳。帝外丙立,太丁弟。帝中壬立,外丙弟。帝太甲立,汤嫡长孙。帝沃丁立,太甲子。帝太庚立,沃丁弟。帝小甲立,太庚子。帝雍己立,小甲弟。帝太戊立,雍己弟。帝中丁立,太戊子。帝外壬立,中丁弟。帝河亶甲立,外壬弟。帝祖乙立,河亶甲子。帝祖辛立,祖乙子。帝沃甲立,祖辛弟。帝祖丁立,祖辛子。

传世有题铭庙号青铜器,考古尚无接续发现。

约公元前14世纪—前13世纪(商代中期)

帝南庚立,沃甲子。帝阳甲立,祖丁子。帝盘庚立,阳甲弟。盘庚迁殷,《尚书·盘庚》载述其事,此后二百七十三年,更不徙都。帝小辛立,盘庚弟。帝小乙立,小辛弟。帝武丁立,小乙子。

郑州二里岗商城和南关外遗址出土商代中期偏早陶器刻画符号三十余种,发现甲骨刻字作品,有力地证明刻画符号与文字是两种不同性质、功用的符号系统。

藁城台西村遗址出土陶器刻画符号二十六种，其中有纯抽象符号,也有与甲骨文形体近同的文字符号。

江西清江吴城遗址出土陶器刻画符号一百四十一个、六十余种式样,其下限可延伸至商代晚期,有少数与甲骨文字形近同。

安阳小屯殷墟遗址出土甲骨文，最早者系武丁初年的作品自组卜辞,其后有宾组卜辞、历组卜辞和非王卜辞。

卜辞中有朱书、墨书残存未刻;毛笔制作工艺是周围笔毛于杆端,捆扎而成,战国楚笔尚存其遗制。

妇好墓出土随葬品一千九百余件，以偶方彝、三联甗、象牙浮雕杯、青铜编钟、雕刻玉人等最为奇特精美。《妇好方鼎》铭文修饰不著,保留有较多的书写美。

约公元前12世纪—前11世纪（商代晚期）

帝祖庚立，武丁子。帝祖甲立，祖庚弟。帝廪辛立，祖甲子。帝康丁立，廪辛弟。帝武乙立，康丁子。帝文丁立，武乙子。文丁杀周族首领季历。帝乙立，文丁子。帝辛（纣）立，帝乙子。纣王无道，为周武王联合西南各诸侯国所灭。商王朝自汤至纣凡十七代三十王。

师涓作新声。

商代学校发达，邻国或遣子弟游学于殷。

文丁为母戊作《司母戊大方鼎》，高1.33米，重875公斤，为商代青铜器之最。其题铭厚重而雄浑，带有明显的修饰意味，标志美化装饰文字形体风气的盛行。

甲骨文由宾组、出组、何组、黄组构成村北发展系列，历组、无名组、无名黄间组构成村南发展系列，而终归于黄组。

甲骨文契刻作者可以分别为若干不同的传承系统，它们是商代二百余年甲骨文契刻书法发展变化的主线。

帝乙时作《小臣俞尊》《小子𪓐卣》《肄簋》等器。

帝辛时作《宰椃角》《小臣邑斝》和“𠨘其三卣”等器。

象形装饰文字十分发达，被普遍地用于族徽、庙号题铭；不加修饰的书写性金文开始出现。

周原遗址发现西周甲骨，字多小于粟米，其上限可以早到文王时，其字形特征似已暗示出周人的原始宗教观念、仪式行为与商人有所不同。

约公元前11世纪—前10世纪（西周早期）

文王昌立，季历子。文王迁都丰邑。武王发立，文王子。武王九年观兵于孟津，与八百诸侯会盟，奉文王木主。武王十一年，联合庸、蜀、羌、髳、微、卢、彭、濮等诸侯国共同伐纣，战于商都朝歌之郊牧野，纣王兵败自焚，商亡。武王都镐京，大封同姓及异姓诸侯。

武王灭商之后，作《大武》乐舞。

作《天亡簋》《利簋》。

成王诵立，武王子，周公旦摄政。周公东征，杀武庚，平管、蔡之乱。成王七年，营建洛邑，为周室辅。

周公制礼作乐，建立起比较完善的周代典章制度。

《诗经》早期作品多成于此时。

西周教育制度完备，国有小学和大学，六乡只有小学；“六艺”之教始于小学，其中礼、乐出于祭祀，射、驭服务于军事，书、数为普通文化课；书即“六书”，包括识读与书写训练。

作《禽簋》《何尊》等器。

成王时作器较多，书体风格呈自然发展状态，但从《叔德簋》铭文风格来看，正体将于修饰美中酝酿产生。

康王钊立，成王子。康王遵文、武之道，天下安宁，刑错四十年不用。

作《庚嬴卣》《大盂鼎》等器。

昭王瑕立，康王子。昭王两次南征荆楚，死于汉水。

作《䢅驭簋》《作册令方彝》《令鼎》《作册睘尊》等器。

“篆引”形式初露头角。

约公元前 10 世纪—前 9 世纪（西周中期）

穆王满立，昭王子。穆王征犬戎、东征徐夷；传周穆王游历天下，与西王母相见，《穆天子传》述其事。

作《遹簋》《静簋》《刺方鼎》《录伯刺簋》等器。

周原甲骨文下限约止于此。

共王繄扈立，穆王子。

作《师酉簋》《师奎父鼎》《九年卫鼎》《乖伯簋》《墙盘》等器。

“篆引”形式成为主流时尚，逐渐趋于成熟。

懿王囏立，共王子。

王道渐衰，诗人作刺。

作《曶鼎》《卯簋》《免簋》《段簋》《痶钟》等器。

“篆引”形式基本成熟，中国古代第一个规范正体大篆形成，标

志着书法审美的自觉以此为始。

孝王辟方立，共王弟。孝王封非子于秦，为附庸。

作《启尊》《四年瘐盨》《瘐簋》《无曩簋》《大克鼎》《克盨》《番生簋》等器。

约公元前9世纪—前771年（西周晚期）

夷王燮立，懿王子。

作《师嫠簋》《十二年大簋》《大鼎》等器。

《大师虘簋》铭文有简化“篆引”的倾向。

厉王胡立，夷王子。厉王暴虐，国人怨谤，终于暴动，逐厉王于彘。

厉王南征，南蛮东夷先后入觐周天子者凡26国。

作《㝬簋》《㝬钟》《多友鼎》《散盘》《虢叔旅钟》等器。

《趞鼎》铭文述“史留受王命书”，史留即宣王中兴时作《史籀篇》大篆字书的太史籀。

共和元年（庚申　前841）

国人暴动，厉王出奔，由周公、召公共行政事，史称“共和”，系我国有确切纪年之始。

史颂作器，字皆精美规范，比较完整地传达出“篆引”的秩序感和美感。

共和十四年（癸酉　前828）

厉王卒于彘，太子静即位，是为宣王，“共和”行政结束。

宣王元年（甲戌　前827）

宣王不行藉田古制。

宣王法文、武、成、康之遗风，诸侯复宗周。

宣王三年（丙子　前825）

作《颂簋》《颂壶》。

宣王五年（戊寅　前823）

猃狁攻至泾水北岸，宣王命尹吉甫反攻至太原，诗人美之。

作《兮甲盘》。

宣王十二年 （乙酉 前816）

宣王命虢季子白北伐猃狁，大胜。

作《虢季子白盘》《不嬰簋》等器。

宣王四十六年 （己未 前782）

宣王死，子幽王宫涅立。宣王内修政事，外攘夷狄，复文武之境土，史称"宣王中兴"。

宣王即位初期，作《毛公鼎》，铭文497字，为先秦青铜器之冠。其字工美，公推其为西周名作之一。

幽王二年 （辛酉 前780）

镐京地震，三川水竭，岐山崩。

幽王三年 （壬戌 前779）

幽王宠爱褒姒，废申后和太子宜臼，立褒姒子伯服为太子。幽王烽火戏诸侯，以博褒姒之笑。

幽王十一年 （庚午 前771）

申侯联合犬戎攻破镐京，犬戎杀幽王、掠褒姒而去。诸侯拥立宜臼，是为平王，翌年东迁洛阳，西周结束。

作《函皇父簋》。

西周晚期，各诸侯国作器渐多。《周礼·外史》职掌达书名于四方，统一天下的文字规范工作，及至衰末之世，政教废弛，各诸侯国作器之地域性风格开始出现。

周平王元年 （辛未 前770）

周平王迁都洛邑，东周开始。

秦襄公送平王东迁有功，被封为诸侯立国，赐以岐西之地。

周平王五年 （乙亥 前766）

秦襄公十二年，攻戎，至岐而死。子文公立。

周平王十八年 （戊子 前753）

秦文公十三年，初有史以记事。

周平王二十一年　（辛卯　前750）

秦文公十六年，败西戎于岐，始有岐西之地，收周余民而有之。

周平王四十九年　鲁隐公元年　（己未　前722）

《春秋》记事自此始，又为干支记日之滥觞。

春秋初年鲁作“鲁伯愈父”诸器。

周平王五十一年　鲁隐公三年　（辛酉　前720）

周平王卒，孙桓王立，与郑交恶。

周桓王六年　鲁隐公九年　（丁卯　前714）

秦宪公（一作宁公）二年，迁都平阳。

周桓王十四年　鲁桓公六年　（乙亥　前706）

楚武王三十五年，伐随。

周桓王十六年　鲁桓公八年　（丁丑　前704）

楚会诸侯于沈鹿，黄、随不会。

春秋早期黄作《黄君簋》等器，铭文厚重而有宗周风范。

周桓王十九年　鲁桓公十一年　（庚辰　前701）

郑庄公卒。庄公号称小霸，其后诸子争立，郑日衰。

春秋早期郑作《郑饔邍父鼎》《郑大内史叔上匜》等器。

周庄王七年　鲁庄公四年　（辛卯　前690）

楚武王伐随。卒，子文王立。

周庄王八年　鲁庄公五年　（壬辰　前689）

楚文王元年，楚自丹阳徙都于郢。

周庄王十二年　鲁庄公九年　（丙申　前685）

齐桓公小白得立，用管仲为相，进行改革变法，齐国渐强。

开始使用铁器。

周釐王元年　鲁庄公十三年　（庚子　前681）

齐桓公盟宋、陈、蔡、邾君于北杏，春秋诸侯主盟自此始。

春秋早期陈作《陈侯壶》。

周釐王三年　鲁庄公十五年　（壬寅　前679）

齐桓公会宋、陈、卫、郑、君于鄄，始称霸。

春秋早期鄫作《曾伯霥簠》。

周釐王四年　鲁庄公十六年　（癸卯　前678）

楚灭邓。

秦武公卒，用以殉葬六十六人。弟德公立。

春秋早期邓作《邓伯氏鼎》。

秦武公作《秦公钟》《秦公镈》。

周釐王五年　鲁庄公十七年　（甲辰　前677）

秦德公元年，徙都于雍。

周惠王六年　鲁庄公二十三年　（庚戌　前671）

楚成王遣使朝周，惠王致胙。

周惠王八年　鲁庄公二十五年　（壬子　前669）

晋献公尽诛群公子。

周惠王十年　鲁庄公二十七年　（甲寅　前667）

周惠王赐命齐桓公为侯伯。

周惠王十六年　鲁闵公元年　（庚申　前661）

晋献公灭耿、霍、魏，以耿赐赵夙，魏赐毕万，二姓渐为晋国强族。

周惠王十七年　鲁闵公二年　（辛酉　前660）

鲁共仲使人弑闵公，季友立僖公，由是得专鲁政。

周惠王二十一年　鲁僖公四年　（乙丑　前656）

齐桓公以齐、鲁、宋、陈、卫、郑、许、曹之师伐楚，盟于昭陵而还。

周惠王二十二年　鲁僖公五年　（丙寅　前655）

晋灭虢、虞。

河南三门峡上村岭虢国墓地出土器物颇丰，然仅见《虢太子元徒戈》题铭。

周襄王元年　鲁僖公九年　（庚午　前651）

齐桓公盟宋、鲁、卫、郑、许、曹君于葵丘。

晋献公卒，国乱。

周襄王七年　鲁僖公十五年　（丙子　前 645）

楚伐徐，齐、宋、鲁、陈、卫、郑、许、曹盟于牡丘，遣师救徐。

晋作辕田、州兵。

齐管仲卒，有《管子》一书传世，系战国人伪托。

周襄王九年　鲁僖公十七年　（戊寅　前 643）

齐桓公卒，诸子争立，齐霸业衰。

春秋早期，薛作《薛仲赤簠》，开刻款题铭风气之先。

周襄王十四年　鲁僖公二十二年　（癸未　前 638）

楚、宋战于泓水，宋败。

春秋中期，宋作《趞亥鼎》。

周襄王二十年　鲁僖公二十八年　（己丑　前 632）

晋、楚战于城濮，楚败。

周襄王策命晋文公为侯伯，晋遂霸。

周襄王二十五年　鲁僖公三十三年　（甲午　前 627）

秦兵袭郑，以郑有备，灭滑而返。途经于崤，为晋师所败。

鲁僖公卒。鲁僖公作泮宫，为鲁之学校。

周襄王二十九年　鲁文公四年　（戊戌　前 623）

秦败晋以报崤之役。

秦穆公伐西戎，俘戎王，遂霸西土。

楚灭江。

江有《江中小母生鼎》。

周襄王三十一年　鲁文公六年　（庚子　前 621）

秦穆公卒，殉葬者凡 177 人。

秦穆公用百里奚、蹇叔等，开先秦客卿之先。

周顷王六年　鲁文公十四年　（戊申　前 613）

齐昭公卒。

齐昭公或懿公作《黐镈》。

周定王元年　鲁宣公三年　（乙卯　前606）

楚庄王八年，观兵于周郊，问鼎之大小轻重。

周定王五年　鲁宣公七年　（己未　前602）

黄河初次改道。

周定王十三年　鲁宣公十五年　（丁卯　前594）

鲁行初税亩，井田制开始瓦解。

周定王十八年　鲁成公二年　（壬申　前589）

晋、齐战于鞍，齐败，国佐与晋盟。

齐作《国差𦉜》。

周作《哀成叔鼎》，约在公元前599—前578年之间。

周简王元年　鲁成公六年　（丙子　前585）

晋徙新田，称新绛。

吴王寿梦元年，称王，吴国纪年自此始。

周简王十三年　鲁成公十八年　（戊子　前573）

晋栾书、中行偃杀厉公，立悼公。栾书卒。

晋作《栾书缶》，器以草体入铭，而施以错金。

周灵王五年　鲁襄公六年　（甲午　前567）

齐灭莱。

宋代出土《叔夷镈》《叔夷钟》，铭文述叔夷于是役有功获赐，今存摹本。

周灵王十五年　鲁襄公十六年　（甲辰　前557）

晋平公宴诸侯于温，要求“歌诗必类”，齐大夫高厚不类，逃归。春秋时期以“诗言志”相尚，此其一例。

周灵王二十一年　鲁襄公二十二年　（庚戌　前551）

孔子生（—约前479），以生而“圩顶”，故名丘。

周灵王二十四年　鲁襄公二十五年　（癸丑　前548）

齐崔杼杀庄公，立景公。齐太史直书“崔杼弑其君”，杀之。其弟

嗣书，又杀之，死者二人，其弟又书，乃舍之。南史氏闻太史尽死，执简以往，闻既书矣，乃还。后世推为史官秉笔直书的典范。

齐庄公时作《洹子孟姜壶》。

周灵王二十七年　鲁襄公二十八年　（丙辰　前545）

楚康王卒。

楚共王或康王时作《王子午鼎》，其字变形奇诡，近于巫术符号，而其装饰手法，则对后来的鸟、凤、龙、虫书有所影响。

齐景公时作《公孙窹壶》，铭文刻画潦草，时或不依书写笔顺，对研究春秋战国时期刻款金文的工艺及其书法，颇具启发意义。

周景王元年　鲁襄公二十九年　（丁巳　前544）

吴季札在鲁请观周乐。

《左传》于是年载“玺书而追与之”，表明当时已经有玺印封泥。

周景王三年　鲁襄公三十一年　（己未　前542）

郑人游于乡校以论执政，然明请毁乡校，子产不许。这表明，当时的学校教育已不能维持旧制。

周景王五年　鲁昭公二年　（辛酉　前540）

晋平公十八年，韩起使于鲁，观书于太史氏，曰：“周礼尽在鲁矣。”

周景王八年　鲁昭公五年　（甲子　前537）

鲁三桓四分公室。

秦景公卒，子哀公立。

秦作《秦公簋》，其下限当不晚于秦景公初年，而以共公、桓公时可能性为大。

发现秦公大墓石磬刻字，字与《秦公簋》近而略带新意，但早于《石鼓文》，大体可定在景公时。

周景王十三年　鲁昭公十年　（己巳　前532）

卫灵公朝晋，夜宿濮水，命师涓记“桑间濮上之曲”以献晋侯，师旷谓之为亡国之音，此或即《诗大序》理论之所自出。

周景王十五年　鲁昭公十二年　(辛未　前530)

楚灵王称左史倚相能读《三坟》《五典》《八索》《九丘》等上古典籍，今均不传。

周景王十六年　鲁昭公十三年　(壬申　前529)

楚内乱，灵王自杀，弟弃疾立，是为平王。初，灵王灭陈、蔡，平王即位，复封之。

楚灵王时作《楚王孙渔戈》，为鸟、虫之体。

周景王二十年　鲁昭公十七年　(丙子　前525)

郯子至鲁，述其高祖少昊挚以鸟名官，于黄帝、炎帝、共工氏、太昊氏皆有论说。孔子闻而师之，曰“天子失官，学在四夷”。

周景王二十一年　鲁昭公十八年　(丁丑　前524)

蔡平侯卒。

蔡平侯作《蔡侯尊》《蔡侯盘》等器。

周景王二十三年　鲁昭公二十年　(己卯　前522)

齐景公二十六年，晏婴论音乐：“一气、二体、三类、四物、五声、六律、七音、八风、九歌以相成也，清浊、小大、短长、疾徐、哀乐、刚柔、迟速、高下、出入、周疏以相济也。”为中国最早而完备的一套音乐理论。

周敬王五年　鲁昭公二十七年　(丙戌　前515)

吴公子光使专诸刺杀王僚，代立，号阖庐。

吴王僚名州吁，或以《王子于戈》为其即位前所作，字为龙、凤之书。

周敬王十年　鲁昭公三十二年　(辛卯　前510)

孔子至周，问礼于老子。老子以凤比孔子，孔子则视老子若龙。

周敬王十九年　鲁定公九年　(庚子　前501)

邓析，郑人，曾为大夫，后创办私学，教人诉讼，对名辩学者颇

有影响。

周敬王二十年　鲁定公十年　（辛丑　前 500）

孔子为鲁司寇，诛少正卯。

此时楚有铸剑名匠欧冶子、干将、莫邪等。近年湖南长沙杨家湾春秋晚期楚墓出土渗碳钢宝剑，可与文献互证。

周敬王二十三年　鲁定公十三年　（甲辰　前 497）

孔子去鲁，开始周游列国，凡十四年。

越君允常卒，子勾践立，始称王。

春秋晚期晋作《郘钟》《郘大叔斧》。

晋定公十五年，晋卿韩简子主盟。1980—1982 年在河南温县武德镇西张计村出土石圭盟书，该遗址有十六坑出土盟书 4588 片，载辞即书其事。温县盟书书体即传世所谓古文蝌斗，墨迹，出自多人手笔。建国前西张计村隶属沁阳，多次散见发现盟书石片，时谓沁阳盟书。

周敬王二十四年　鲁定公十四年　（乙巳　前 496）

吴伐越，败。阖庐伤趾，归而卒，子夫差立。

吴作《吴王光鉴》《大王光戈》等器。吴书兼具多种书体多种风格，且具较好之艺术水准。

周敬王二十六年　鲁哀公元年　（丁未　前 494）

吴王夫差败越于夫椒，执越王勾践为臣。

周敬王二十七年　鲁哀公二年　（戊申　前 493）

蔡昭侯迁都州来。

蔡作《蔡公子果戈》《蔡公子加戈》《蔡大史鋓》等器。

周敬王三十一年　鲁哀公六年　（壬子　前 489）

齐田（陈）乞逐高氏、国氏，立悼公，始专齐政。

楚昭王卒，子惠王立。

楚昭王时作《王子申盏》，《王孙遗者钟》亦大约作于此前后。楚、徐交好，徐书仿效楚风。

晋定公十五年至二十三年(前497—前489),晋卿赵鞅与卿大夫盟誓。1965年于山西侯马秦村西晋都盟誓遗址出土圭状玉、石盟书五千余件,可以清楚辨识者656片,朱书、墨书均有,出自多人手笔,书体同温县所出盟书,系当时黄河中下游各诸侯国日常手写体之普遍风尚。

周敬王三十六年　鲁哀公十一年　(丁巳　前484)

孔子返鲁,致力于《诗》《书》《礼》《乐》《易》《春秋》等典籍的整理著述,以授弟子,即新六艺。传统六艺之礼、乐、射、驭、书、数已退居次要地位,《礼记·学记》称"不兴其艺,不能乐学",表明当时道艺之教的性质已不同于西周。

周敬王三十八年　鲁哀公十三年　(己未　前482)

吴师北上,与晋盟于黄池。

晋定公时作《赵孟介壶》,其字或为虫书,修饰朴素,与南风异趣。

周敬王三十九年　鲁哀公十四年　(庚申　前481)

孔子修《春秋》,传于是年春"西狩获麟"句绝笔,其后由弟子续作。

齐作《陈逆簠》《陈逆簋》。

周敬王四十一年　鲁哀公十六年　(壬戌　前479)

孔子卒。

《春秋》记事结束。

周敬王四十二年　鲁哀公十七年　(癸亥　前478)

鲁以孔子故宅为庙,岁时奉祀,是为孔庙之始。

周敬王四十四年　鲁哀公十九年　(乙丑　前476)

周敬王卒,子元王立。

春秋时代结束。

春秋晚期燕作《杕氏壶》。

春秋晚期秦作《石鼓文》,中国书法自此始大其制。又,秦书以

其沿用《史籀篇》大篆，故而字形结构变化不著，书体演进亦颇平稳，与东南各诸侯国的书法面目有很大差异。

周元王元年　秦厉共公二年　（丙寅　前475）

战国时代开始。

周元王三年　秦厉共公四年　（戊辰　前473）

越王勾践灭吴，旋北上会诸侯于徐州，称霸。

吴于此前作《吴王夫差鉴》及《吴王御士簠》等。

周贞定王元年　秦厉共公九年　（癸酉　前468）

《左传》记事止于是年。

越北迁琅邪，而不废旧都会稽。

周贞定王四年　秦厉共公十二年　（丙子　前465）

越王勾践卒，子鹿郢立。

越于此前作《越王勾践剑》及《者汈钟》。越器题铭盛行鸟、虫书，其精美为各国之冠，于此时已透其端倪。

周贞定王十年　秦厉共公十八年　（庚辰　前459）

越王鹿郢卒，子不寿立。

越作《越王者旨於赐剑》《越王者旨於赐矛》等多件器物，皆以鸟、虫书，蔚为一时壮观。

周贞定王十二年　秦厉共公二十年　（甲申　前457）

蔡声侯产卒，子元侯立。

蔡作《蔡侯产剑》多件，宋代已有出土及摹录。

周贞定王十六年　秦厉共公二十四年　（戊子　前453）

晋韩、赵、魏联合灭智氏，分其地，三家分晋局面形成。

周贞定王二十年　秦厉共公二十八年　（壬辰　前449）

越王不寿被杀，子朱句立。

越作《越王丌北古剑》，其字为最简式鸟、虫书，堪称当时同类器铭之代表。

周贞定王二十四年　秦厉共公三十二年　（丙申　前445）

楚惠王于灭蔡之后,继而灭杞,拓疆至泗上。

周考王九年　秦躁公十一年　(己酉　前432)

楚惠王卒,子简王卒。

楚作《楚王酓璋戈》。

湖北随县擂鼓墩曾侯乙墓出土编钟,虫书,字数为先秦同类器铭之冠。同出石磬32件,皆有刻铭。同出竹简240枚,字多清晰可辨。同出衣箱刻文,字亦奇美。

《曾姬无卹壶》成。

周威烈王十四年　秦简公三年　(己巳　前412)

越王朱句卒,子翳立。

越作《越王大子矛》《越王州句剑》等器。

战国早期信阳长台关楚墓发现大批竹简,同时还有毛笔及其他书写工具出土。

湖北江陵滕店楚墓出土竹简,因与《越王州句剑》同出,故其上限不早于此时,抑或在灭越之后。

周威烈王二十年　秦简公九年　(乙亥　前406)

魏文侯灭中山,以儒学为治,令其时风大变。

周威烈王二十二年　秦简公十一年　(丁丑　前404)

三晋伐齐。

周作《驫羌钟》,周王臣驫羌奉命助三晋伐齐,因功受赏而作此编钟。旧说以之为韩器,非是。

周威烈王二十三年　秦简公十二年　(戊寅　前403)

三家分晋,得为列侯,时当魏文侯四十三年,韩景侯六年,赵烈侯六年。

《资治通鉴》记事始于是年。

战国早期《乐记》成书,所述音乐本源、美感特征、社会功用等,至为精到系统,对其他艺术有着重要的借鉴意义。

周安王十二年　秦惠公十年　(辛卯　前390)

墨子约卒于本年。墨子私学于当时影响很大，与儒家并称显学。

周安王十六年　秦出子元年　（乙未　前386）

田氏代齐,田和改是年为元年。

赵迁都邯郸。

战国早期齐作《陈纯釜》《陈曼簠》,康公时兼以虫书入铭作《禾簋》。

周安王二十四年　秦献公七年　（癸卯　前378）

中山复国,徙都灵寿。

中山作《中山侯钺》。

周烈王元年　秦献公十年　（丙午　前375）

韩哀侯灭郑,徙都之。

郑韩故城发现大量兵器,且有韩国纪年铭文,下限可至战国末年。

周烈王二年　秦献公十一年　（丁未　前374）

田齐桓公元年设稷下学宫，以大夫之号招徕游学之士，其后子威王、孙宣王继之,遂使临淄成为当时最重要的学术中心之一。

周显王五年　秦献公二十一年　（丁巳　前364）

秦败魏师于石门,天子致贺,秦献公遂霸西戎。

周显王七年　秦献公二十三年　（己未　前362）

秦献公卒,子孝公立。孝公奋发图强,广招贤士。

周显王八年　秦孝公元年　（庚申　前361）

卫人公孙鞅(商鞅)入秦,说以强国之策,孝公悦之。

齐桓公十四年作《陈侯午敦》。

周显王十三年　秦孝公六年　（乙丑　前356）

秦以卫鞅为左庶长,实行变法。

齐威王以邹忌为相,实行变法。

鲁、宋、卫、韩共朝魏。

周显王十八年　秦孝公十一年　（庚午　前351）

韩昭侯以申不害为相，变法强国。

周显王十九年　秦孝公十二年　（辛未　前350）

秦二次变法，废井田，开阡陌，设三十一县，统一度量衡。

周显王二十年　秦孝公十三年　（壬申　前349）

秦初于县置秩吏。

秦作《商鞅戟》《秦封宗邑瓦书》。

周显王二十五年　秦孝公十八年　（丁丑　前344）

魏称王。

秦作《商鞅量》，铭文字势纵长，已开小篆之先河。前此二年作《商鞅镦》，字形草率，可为隶变溯源之参考证明。

周显王二十九年　秦孝公二十二年　（辛巳　前340）

秦封卫鞅于商，号商君。

东周作《廿九年左师壶》。

湖北江陵天星观楚墓竹简约书于此时，郭店楚简约书于战国中期偏晚。

周显王三十一年　秦孝公二十四年　（癸未　前338）

秦孝公卒（约前381—），子惠文王立，车裂卫鞅，而不废其法。

周显王三十五年　秦惠文王四年　（丁亥　前334）

魏惠王、齐威王会于徐州，互尊为王，即“徐州相王”。

周显王四十四年　秦惠文王十三年　（丙申　前325）

秦称王。

周显王四十六年　秦惠文王更元二年　（戊戌　前323）

魏公孙衍倡言合纵，使魏、韩、赵、燕、中山五国相王以抗秦，自此燕、赵、中山始称王，时赵武灵王三年，燕易王十年。

楚怀王六年，作《鄂君启节》。

周显王四十八年　秦惠文王更元四年　（庚子　前321）

燕易王卒，子哙立。

秦作《四年相邦樛斿戈》。

周慎靓王五年　秦惠文王更元九年　（乙巳　前316）

秦灭巴、蜀，益强。

湖南长沙左家公山战国中期楚墓出土毛笔。

湖北荆门包山楚墓出土竹简278枚，时间下限止于是年。

战国中晚期之际，作《楚帛书》，20世纪30年代发现于湖南长沙子弹库楚墓，近年清理该墓还发现帛画《人物驭龙图》一件，堪称双璧。

周赧王二年　秦惠文王更元十二年　（戊申　前313）

中山作《中山王方壶》《中山王鼎》《妤盗壶》三器，以及《兆域图》等。

中山《守丘刻石》约刻于此际。

湖北江陵望山楚简约书于此际。

秦作《诅楚文》刻石。石久佚，今存宋代翻刻本三种，计《巫咸》《大沈厥湫》《亚驼》，后者学者考其出于伪托。

周赧王六年　秦武王二年　（壬子　前309）

秦初置丞相。

四川青川县郝家坪战国秦墓出土《青川木牍》，字为早期隶书，标志着秦文隶变的开始。

周赧王九年　秦昭王元年　（乙卯　前306）

楚怀王二十三年，灭越。

周赧王十六年　秦昭王八年　（壬戌　前299）

屈原《九歌》《离骚》《天问》诸诗成。

魏国编年史书《竹书纪年》止于是年。

周赧王二十二年　秦昭王十四年　（戊辰　前293）

秦将白起败韩、魏军于伊阙。

卫孝襄侯三十二年，作《卅二年平安君鼎》数器。

周赧王二十六年　秦昭王十八年　（壬申　前289）

孟子卒(约前372—)。孟子名轲,邹国人,孔子之后的儒家学派代表人物,后人尊为亚圣。

周赧王二十九年　秦昭王二十一年　(乙亥　前286)

齐灭宋。

庄子卒(约前369—)。庄子名周,老子之后的道家学派代表人物,后世以老、庄并举。

《庄子》记彭祖等导引之士,与出土战国《行气玉铭》可为印证。

周赧王三十六年　秦昭王二十八年　(壬午　前279)

秦将白起攻楚,拔鄢。

周赧王三十七年　秦昭王二十九年　(癸未　前278)

秦将白起取郢,楚顷襄王徙陈,因置南郡。

楚大夫屈原自沉于汨罗江。

湖北云梦睡虎地十一号秦墓出土竹简一千一百余枚,其中《日书》乙本有秦楚月名对照,知其当书于初置南郡后不久。

周赧王五十七年　秦昭王四十九年　(癸卯　前258)

魏安釐王十九年,作《梁十九年鼎》,此前后还有《梁上官鼎》。

周赧王五十九年　秦昭王五十一年　(乙巳　前256)

秦灭西周,获九鼎,赧王旋卒,史家自此以秦纪年。

楚考烈王灭鲁。

秦昭王五十六年　(庚戌　前251)

秦昭王卒,子孝文王立。

昭王时秦作《高奴禾石权》。

秦庄襄王元年　(壬子　前249)

吕不韦相秦。

秦灭东周。

秦庄襄王三年　(甲寅　前247)

秦庄襄王卒,子政立,吕不韦执国政。

秦王政元年 （乙卯 前246）

湖北云梦睡虎地秦简、天水放马滩秦简均有不避秦王政讳者，当书于此前。

秦王政六年 （庚申 前241）

赵、楚、韩、魏、燕五国合击秦，败，此为战国时期最后一次合纵。

楚王徙寿春。

楚作《楚王酓肯鼎》等多种器物。

秦王政八年 （壬戌 前239）

吕不韦命门客纂集《吕氏春秋》，合儒墨、兼名法，号为杂家。

天水放马滩秦简《墓主记》写于是年。

秦王政九年 （癸亥 前238）

秦王政亲政。

荀子卒（约前313—）。荀子名况，韩非子和李斯之师，《荀子》一书对后世儒学颇有影响。

秦王政十二年 （丙寅 前235）

楚作《楚王酓忎鼎》等器。

秦王政十七年 （辛未 前230）

秦灭韩，俘韩王安。

秦王政十九年 （癸酉 前228）

秦破邯郸，虏赵王迁。公子嘉奔代，自立代王。

楚幽王卒，负刍立。

楚作《集脰鼎》等器，字颇怪异。

秦王政二十年 （甲戌 前227）

燕太子丹使荆轲刺秦王，未遂。

湖北云梦睡虎地秦简《语书》书于是年。

秦王政二十二年 （丙子 前225）

秦灭魏，俘魏王假。

秦王政二十四年　（戊寅　前223）

秦灭楚。

湖北云梦睡虎地四号秦墓出土木牍家书二件。同出石砚、石磨棒、墨各一件。

秦王政二十五年　（己卯　前222）

秦灭燕、代。

秦王政二十六年　（庚辰　前221）

秦灭齐，俘齐王建。秦王朝建立，战国时代结束。

秦王政自称始皇帝，推行郡县制，统一货币、度量衡，改革官制。

实行“书同文字”，命李斯、赵高、胡毋敬分别编纂《仓颉篇》《爰历篇》《博学篇》，以小篆写定，颁行全国。

程邈于狱中改定小篆，当在此前。

大量镌刻权量诏辞，随标准权量发至全国各地。

秦始皇二十八年　（壬午　前219）

秦始皇东巡。

立《峄山刻石》《泰山刻石》《琅邪刻石》，传为李斯所书。

秦简《编年记》记事止于是年，或即墓主人喜之卒年。《编年记》书年至始皇三十年，或以为此即墓葬时间，非是。

秦始皇二十九年　（癸未　前218）

秦始皇东巡。

立《之罘刻石》《东观刻石》。

秦始皇三十二年　（丙戌　前215）

秦始皇东巡。

立《碣石刻石》。

秦始皇三十三年　（丁亥　前214）

连结并修缮秦、赵、燕三国旧有北长城，西起临洮，沿黄河北至河套，循阴山、燕山而至辽东，即世界著名的万里长城。

秦始皇三十四年　（戊子　前 213）

秦始皇用李斯建议，诏令焚书，禁止私学。

秦始皇三十五年　（己丑　前 212）

发刑徒七十万，加紧营建阿房宫和骊山始皇陵。

坑杀儒生四百六十余人。

秦始皇三十七年　（辛卯　前 210）

秦始皇南巡，七月卒（约前 259—）。

立《会稽刻石》。

秦二世元年　（壬辰　前 209）

陈胜、吴广起义。

在权量上原有的始皇诏辞旁加刻二世诏辞，即传世“两诏权”或“两诏量”的由来。

在秦望祭诸山始皇刻石旁加刻二世诏辞及从臣名字，仍由李斯书，今所存《琅邪刻石》即此。

据载秦书有八体，以用途、场合之不同而并行，即大篆、小篆、刻符、虫书、摹印、署书、殳书、隶书，目前尚不能完全得到实物的证明。

秦二世三年　（甲午　前 207）

八月，赵高使人迫二世自杀，立二世兄子子婴为秦王。子婴谋杀赵高，夷三族。

十月，刘邦灭秦。项羽杀子婴，焚毁咸阳宫室，大火三月不绝。

主要参考文献

《十三经注疏》 中华书局影印本 1980年
《国语》 上海古籍出版社 1978年
《史记》 (汉)司马迁 中华书局 1959年
《尚书正读》 曾运乾 香港中华书局 1972年
《诗三家义集疏》 (清)王先谦 中华书局 1987年
《春秋左传注》 杨伯峻 中华书局 1981年
《论语译注》 杨伯峻 中华书局 1980年
《周礼正义》 (清)孙诒让 中华书局 1987年
《〈汉书·艺文志〉注释汇编》 陈国庆 中华书局 1983年
《说文解字注》 (清)段玉裁 上海古籍出版社影印本 1981年
《太平御览》 中华书局影印本 1985年
《艺文类聚》 上海古籍出版社 1965年
《初学记》 中华书局 1962年

《中国古代社会研究》 郭沫若 人民出版社 1977年
《十批判书》 郭沫若 人民出版社 1954年
《殷代社会生活》 李亚农 上海人民出版社 1955年
《殷周时代的中国社会》 吕振羽 三联书店 1962年
《奴隶制时代》 郭沫若 新文艺出版社 1952年
《中国奴隶社会史》 金景芳 上海人民出版社 1983年
《东周与秦代文明》 李学勤 文物出版社 1984年

《战国史》 杨宽 上海人民出版社 1980 年

《原始文化研究》 朱狄 三联书店 1988 年
《中国文化史导论》 钱穆 商务印书馆 1994 年
《中国文化史》 柳诒徵 中国大百科全书出版社 1988 年
《秦汉文化史》 韩养民 陕西人民教育出版社 1986 年
《楚文化史》 张正明 上海人民出版社 1987 年
《图腾层次论》 杨和森 云南人民出版社 1987 年
《中国古代神话》 袁珂 中华书局 1960 年
《美术·神话与祭祀》(中译本) 张光直 辽宁教育出版社 1988 年
《艺术的起源》 朱狄 中国社会科学出版社 1982 年
《中国艺术精神》 徐复观 春风文艺出版社 1987 年
《中国美学史》第一卷 李泽厚、刘纲纪主编 中国社会科学出版社 1984 年
《论中西哲学精神》 成中英 东方出版中心 1991 年
《古代中国人的审美意识》(中译本) [日]笠原仲二 三联书店 1988 年
《东方民族的思维方法》(中译本) [日]中村元 浙江人民出版社 1989 年
《艺境》 宗白华 北京大学出版社 1987 年

《中国文字学》 唐兰 上海古籍出版社 1979 年
《古文字研究简论》 林沄 吉林大学出版社 1986 年
《文字学概要》 裘锡圭 商务印书馆 1988 年
《古代字体论稿》 启功 文物出版社 1979 年
《汉字的结构及其流变》 梁东汉 上海教育出版社 1981 年
《战国文字通论》 何琳仪 中华书局 1989 年
《殷墟卜辞综述》 陈梦家 中华书局 1988 年

《殷墟甲骨分期研究》 李学勤、彭裕商 上海古籍出版社 1996年
《西周甲骨探论》 王宇信 中国社会科学出版社 1984年
《商周青铜器铭文选》(三) 马承源主编 文物出版社 1988年
《商周青铜器铭文选》(四) 马承源主编 文物出版社 1990年
《石鼓文研究》 郭沫若 科学出版社 1982年
《诅楚文考释》 郭沫若 科学出版社 1982年
《侯马盟书》 山西省文物管理委员会 文物出版社 1976年
《河南温县出土春秋时期的盟书》 黄景略 载《中国历史学年鉴》 三联书店 1980年
《战国楚简的发现与研究》 米如田 载《江汉考古》1988年第3期
《战国楚竹简文字略说》 马国权 载《古文字研究》第三辑
《长沙仰天湖出土楚简研究》 史树青 群联出版社 1955年
《包山楚简》 湖北省荆沙铁路考古队 文物出版社 1991年
《湖北江陵藤店一号楚墓发掘简报》 荆州地区博物馆 载《文物》 1973年第9期
《江陵天星观一号楚墓》 荆州地区博物馆 载《考古学报》1982年第1期
《信阳楚墓》 河南省文物研究所 文物出版社 1986年
《郭店楚墓竹简》 荆门市博物馆 文物出版社 1998年
《湖北江陵三座楚墓出土大批重要文物》 湖北省文物工作队 载《文物》1966年第5期
《随县曾侯乙墓》 湖北省博物馆 文物出版社 1980年
《楚帛书》 饶宗颐、曾宪通 香港中华书局 1985年
《长沙子弹库战国楚帛书研究》 李零 中华书局 1985年
《睡虎地秦墓竹简》 睡虎地秦墓竹简整理小组 文物出版社 1990年
《云梦睡虎地秦墓》 云梦睡虎地秦墓编写组 文物出版社 1981年
《云梦秦简研究》 中华书局 1981年
《青川县出土秦更修田律木牍》 四川省博物馆、青川县文化馆 载《文

物》1982年第1期
《天水放马滩秦简综述》 何双全 载《文物》1989年第2期
《中国书法全集2·商周金文》 刘正成主编、丛文俊分卷主编 荣宝斋 1993年
《中国书法全集3·春秋战国金文》 刘正成主编、丛文俊分卷主编 荣宝斋 1997年
《中国书法全集4·春秋战国刻石简牍帛书》 刘正成主编、徐畅分卷主编 荣宝斋 1996年
《隶书研究》 丛文俊 博士论文 待刊
《中国古代砖文》 王镛、李淼 知识出版社 1990年
《中国书法全集7·秦汉刻石一》 刘正成主编、何应辉分卷主编 荣宝斋 1993年
《中国书法全集8·秦汉刻石二》 刘正成主编、何应辉分卷主编 荣宝斋 1993年
《论古汉字形体的联想特征与组合原理》 丛文俊 载《于省吾教授百年诞辰纪念文集》 吉林大学出版社 1996年
《论古文字书体演进的字形基础》 丛文俊 载《中国书法》1997年第2期
《论中国书法发展之三个阶段的性质和春秋战国金文书法的学术意义》 丛文俊 载《中国书法》1997年第6期、1998年第1期
《论"善史书"及其文化涵义》 丛文俊 载《书法研究》1998年第2期
《关于汉代出土金石砖瓦文字遗迹之书体与书法美的两个问题》 丛文俊 《出土文物与书法学术讨论会论文集》[台北] 1998年
《关于魏晋出土文字遗迹的性质与学术意义的分析》 丛文俊 载《丛文俊书法研究文集》 中国文联出版公司 1999年
《历代书法论文选》 上海书画出版社 1979年
《中国文化史年表》 上海辞书出版社 1990年